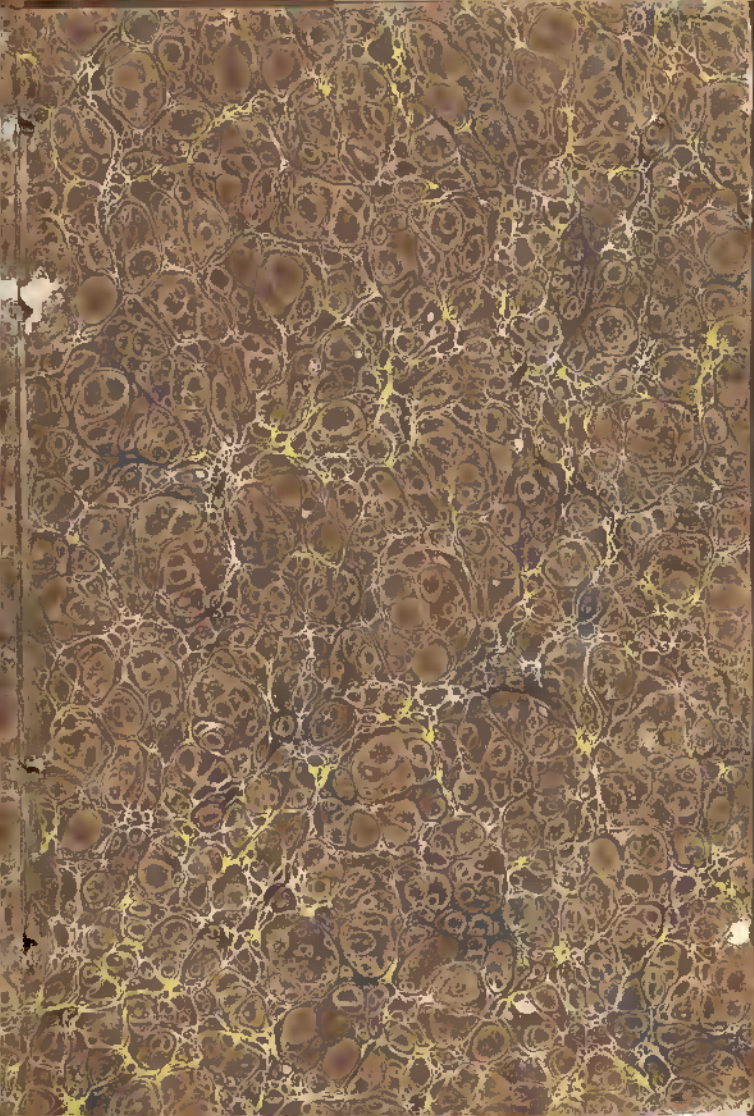






EXAME INSTRUCTIVO
SOBRE
A MUSICA.

Foi taixado efte livro em papel a quatrocentos reis. Meza 26 de Março de 1790.

Com tres-Rubricas.

EXAME INSTRUCTIVO SOBRE A MUSICA MULTIFORME, METRICA, E RYTHMICA,

NO QUAL SE PERGUNTA, E DÁ RESPOSTA DE MUITAS COUSAS INTERESSANTES PARA O SOLFEJO, CONTRAPONTO, E COMPOSIÇAÕ;

SEUS TERMOS PRIVATIVOS, REGRAS, E PRECEITOS, SEGUNDO A MELHOR PRATICA, E VERDADEIRA THEORICA,

OFFERECIDO A SUA ALTEZA REAL O SENHOR D. JOÃO PRINCIPE DO BRAZIL

POR SEU AUTHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.



LISBOA,
NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.
ANNO M.DCC.XC.
Com licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros.



SENHOR

OS Principes são os Protectores das Sciencias, e a Sciencia da Musica não he inferior a qualquer outra, que serve de ornamento aos Reinos civilizados. Na pequena Obra, que prostrado humildemente aos Pés de V. A. R. chego a offerecer, trato eu desta Sciencia tão importante: digne-se V. A. R. de a proteger, e honrar com o seu invicto Nome, porque ella será respeitada, como foi a Cérva de Cesar na famosa Roma.

O

O Fideliſſimo Rei o Senhor D. José I., de glorioſa memoria, amparou a minha primeira Obra Nova Inſtrucção Muſical. *O Sereniſſimo Principe, o Senhor D. José, tomou debaixo do ſeu Patrocinio o meu ſegundo Livro* Novo Tratado de Muſica Metrica, *que trata das Regras de Acompanhar. He juſto que eu recorra agora tambem a V. A. R. com eſta terceira compoſição* Exame Inſtructivo ſobre a Muſica Multiforme, Metrica, e Rythmica, *para experimentar o meſmo beneficio; e aſſim o faço.*

Dotou o Ceo a V. A. R. com as qualidades de hum Principe Perfeito, para ſer as delicias da ſua Nação, e a inveja dos Póvos eſtranhos. Os conhecimentos de V. A. R. são muito ſublimes, ſendo tudo para todos; pelo que juſtamente me animo com a grande certeza de que eſte pequeno Livro ha de ter aceitação diante de V. A. R.

Nel-

Nelle trato eu dos principios, e progressos da Musica; das suas definições, e divisões; e de outras muitas cousas respectivas á sua Especulação, e Praxe; e n'hum Reino, em que esta Sciencia se tem adiantado tanto, com o Patrocinio dos Augustissimos Pais, e Avôs de V. A. R., como não irá mais á vaute, protegendo V. A. R. esta Obra tão util, e certamente necessaria á instrucção de huns, ao ensino de outros, e á applicação de todos os Professores Musicos, que se quizerem propôr á verdadeira intelligencia, e conhecimento dos seus Termos, das suas Regras, e de outras importantes maximas! Eu sei que tudo isto não escapa á sublime penetração de V. A. R.; mas por isso mesmo eu concebi estes bons sentimentos.

Por Anjo Tutelar dos que se applicão a honrar a Patria, e a utilizar a Nação, acclamão todos a V. A. R.; e o pavor nascido do profundo respei-

to

to de que se dominava toda a minha Alma, já não me opprime. Se até agora trêmulo, e balbuciente eu ajoelhei na presença de V. A. R. supplicando-lhe o amparo deste Livro; agora as mesmas publicas expressões, que n'uma voz se ouvem em todos os sitios, devorão o meu temor: ellas me animão, ellas me fazem tornar em mim, e ellas vigorosamente me alentão para curvar o Corpo, inclinar a Cabeça, e beijar submisso, reverente, e agradecido a Mão a V. A. R. por este beneficio, por este amparo, e por esta Protecção tão necessaria.

Dilate Deos por muitos annos a Preciosissima vida de V. A. R. porque estes são os meus vivos desejos, os votos de todos.

Francisco Ignacio Solano.

PREFAÇÃO.

HUMA das Instrucções que ha mais proveitosas, e agradaveis á diligente mocidade cubiçosa de saber, he ouvir, e observar a dous Sabios conformes sobre aquella Sciencia, ou Arte, que faz gostoso objecto da sua estimavel Profissão.

Quando hum Mestre Sabio examina ao seu Escolar, ouvem-se os acertos do Mestre, e as ignorancias do Discipulo, e aqui se perde tempo; porque he tempo perdido ouvir ignorancias. Porém se dous Mestres concordão, e examinão doutamente entre si materias scientificas, então he que se ouvem, e aproveitão os acertos, porque ambos discor-

rem

rem como Sabios: hum Pergunta inſtruindo, o outro Reſponde enſinando: e tal he a idéa que me propuz na conſtrucção deſta Obra, perſuadido tambem, de que ao concurſo de qualquer *Exame*, não ſómente ſe appreſentão os menos inſtruidos, mas ainda meſmo póde concorrer algum tão Sabio, como o proprio Meſtre examinante. Com eſte ſuppoſto tenho trabalhado o proveitoſo aſſumpto que ſigo neſte *Exame Inſtructivo* ácerca da preciſa Pratica, e da verdadeira Theorica da Sciencia Muſica.

Segui eſte Methodo Dialogico perſuadido da infallivel certeza deſta verdade: quem Pergunta, porque ſe póde obrar huma couſa, já diz, que ella he permittida; e quando o interrogatorio he, porque não deve fazer-ſe? tambem logo inſinúa, que he vedada: e aſſim attendendo-ſe ás meſmas Perguntas que faço ſo-

ſobre diverſos aſſumptos, bem ſe conhece, que humas são Regras poſitivas, e outras negativas: a Pergunta he Regra formal, e a privativa Reſpoſta a ſua inſtrucção preciſa: com a Interrogação recebe luz a memoria; a genuina Reſpoſta eſclarece o entendimento, para melhor ſe perceber: no que por eſte modo dá-ſe a entender mais do que ſe eſcreve.

Não aſſigno Exemplos Praticos figurados neſta Obra, porque julguei, que para quem já os póde entender, elle meſmo os deve apontar pela ſua mão com cuidado, e eſtudo, o qual lhe ſervirá de grande utilidade; pois a applicação meſma da propria intelligencia, he o ſeu maior proveito: e para quem ainda não os ha de perceber, ſerião deſneceſſarios; porque eſte *Exame Inſtructivo* não ſerve para os que nada entendem deſtes aſſumptos; mas ſómente

pa-

para os que podem aproveitar-se delles.

Trato das materias scientificas da Musica, dos primeiros Elementos Praticos, e dos que pertencem a alguma Theorica: do Solfejo, do Contraponto solto, do que he de Concerto, e da Composição. O porque, e a razão dos seus Preceitos, Regras Legaes, e Arbitrarias, e de tudo que me parece concernente, e interessante a isto mesmo: faço hum preciso Catalogo dos privativos Termos, Vocabulos, e Synonimos desta nobilissima Arte, os quaes não deve ignorar algum bom Professor: Termos, e Vocabulos Modernos, e alguns Antigos, segundo a linguagem de diversas Nações civilizadas, que escrevêrão da Musica: e isto para melhor se entenderem os Livros desta peregrina Sciencia.

Em fim, digo o que sei nos assumptos que me propuz, ainda que pó-

póde ſer não acerte inteiramente em tudo quanto eſcrevo : eu poſſo errar como Homem por deſcuido, ou falta de Sciencia ; mas não do grande deſejo que tenho de valer, inſtruir, e ſer util com os meus eſtudos, e eſcritos aos que menos ſabem. Os Doutos, neſta goſtoſiſſima Faculdade, deſculpem os meus involuntarios deſacertos, ou advirtão-mos para os poder emendar.

IN-



EXAME INSTRUCTIVO SOBRE A MUSICA MULTIFORME, METRICA, E RYTHMICA.

EXAME I.

Sobre a divisão, definição, e intelligencia da Musica: e dos termos proprios com que ella se entende, distingue, e subdivide.

PERG. I. POR QUE separárão os Authores geralmente a Musica em tres classes, isto he, Mundana, Humana, e Instrumental? Por que fazem diversas definições desta Sciencia? E por que são muito differentes os termos com que se explicão ácerca da mesma Musica Instru-

mental Harmonica, chamando-lhes desta sorte: Canto de Orgão, Canto Figurado, Canto Mensural, Composto, ou Multiforme; e ainda mesmo Musica Metrica, e Rythmica? *RESP.* A universal razão por que os Authores dividem a Musica nas tres especies Mundana, Humana, e Instrumental, nos mesmos se póde ver, (*a*) por não ser propria desta pequena obra a particular demora de tão geral assumpto. Em quanto a darem-se differentes nomes á Musica Instrumental Harmonica de que se trata, elles entendem-se deste modo: Canto de Orgão he o que se formaliza com as Vozes naturaes, e com toda a casta de Instrumentos Musicos, que se percebe com o sentido, e se julga pela razão dos Numeros. Canto Figurado he, porque se compõem de Figuras, que cada huma dellas tem distincto valor. Canto Mensural he, porque o mesmo valor das Figuras he medido por diversos Tempos, debaixo de tres

(*a*) Cicer. Lib. 5. Cap. 5. *de Princ. Mus.* Salin. Lib. 1. Cap. 1 Marg. Phil. Lib. 5. Trat. 1. Cap. 5. Boet. Lib. 1. Cap. 5. *suæ Mus.*

tres fórmas de Compaſſos. Canto Compoſto, ou Multiforme, he pela comparação, e Harmonia das Partes de que ſe compõe; a ſaber: Baixo, Tenor, Alto, e Tiple, valendo-ſe todas dos Signos, das Vozes, e das proporcionadas diſtancias, que pelo meſmo he Compoſto, o que reſulta de Partes differentes. Muſica Metrica he a que contém o poder de medir, e ajuſtar no Canto as quantidades das ſyllabas com as das Figuras, correſpondendo-lhes com a deverſidade dos ſeus valores, conforme he neceſſario. Muſica Rythmica he aquella, á qual compete precaver, e entender as differenças dos Sons, e regular as Conſonancias, aſſim na demora, como na alteração dos movimentos, para dar á letra, e ás dicções perfeito ſentido, e boa accentuação ás ſyllabas breves, e longas. Eſtes ſão todos os diverſos termos com que eſcrevêrão os Authores, e nos explicamos ainda hoje na vulgar Muſica chamada Canto Inſtrumental Harmonico, o qual comprehende o Cantar das Vozes, o ſonar, e pulſar dos Inſtrumentos, as Regras do

Contraponto, e os Preceitos da Composição.

Pergunta II. Por que he a Musica, ou unida, ou separada, subalterna da Arithmetica, e quaes são as suas propriedades, e effeitos? *Resposta.* Ella he Sciencia verdadeira, e Arte liberal: são os Numeros Sonoros o seu objecto: prescinde da multiplicação material das Vozes, attendendo como razão formal á Harmonia sensivel, que deve causar no ouvido, o qual he a sua proporcional Potencia: suas propriedades são todas as dos Numeros contrahidas pela sonoridade, ou melodia: seus affectos, e effeitos mover, deleitar, suspender, e outros muitos extranhos, que ensina a experiencia, e experimenta o bom gosto, demostrando tudo isto ao entendimento, e ao sentido; e com esta consideração só intenta expressar com os Harmoniosos Concentos o aprazivel das Consonancias, segundo a devida proporção entre si, e com a potencia auditiva.

Pergunta III. Por que nem só o Som, nem os Numeros per si são o Sujeito da

da Musica? *Resposta.* Porque he preciso que concorra huma, e outra cousa juntamente, para que resultem os Numeros Sonoros, dos quaes se compõe a Harmonia.

Pergunta IV. Por que se define tambem a Musica, dizendo, que ella consiste em Numeros Sonoros? *Resposta.* He porque todas as Consonancias, e Dissonancias constão de Proporções desiguaes, e as Proporções de Numeros: donde se infere, que havendo Especies Consonantes, e Dissonantes, ha de haver precisamente Numero; e aquelle he Numero Sonoro, do qual nascem as ditas Consonancias, e Dissonancias do modo que a Arte as approva.

Pergunta V. Por que se diz Musica, e que cousa he? *Resposta.* Ella consiste em Som, e Canto; em Numeros, Proporções, Consonancias, e outras distinctas qualidades; porque he Sciencia de bem medir, e sempre o será, em quanto estiver ordenada com Mensura, e Proporção. (*a*)

Pergunta VI. Por que se divide a Mu-

(*a*) Sant. Agost. Lib. 1. *de Mus.*

Musica em duas partes, isto he, na Theorica, e Pratica? *Resposta.* Porque huma parte he Arte, e a outra Sciencia. (*a*) Musica Pratica he o exercicio de Cantar, Tanger, e Compôr, exercitando-a com destreza de qualquer sorte, como Arte. (*b*) Musica Theorica he comprehender o verdadeiro conhecimento della, e dar a razão Fysica de tudo que lhe pertence, como Sciencia: (*c*) Pelo que se mostra, tanto no exercicio Pratico, como na especulação Theorica, a causa precisa, por que se divide a Musica nessas duas partes.

Pergunta VII. Por que a Musica Pratica ainda se distingue de tres modos? *Resposta.* Distingue-se em Harmonica, Metrica, e Rythmica: a Harmonica, fallando propriamente, he o Canto-chão: a Metrica, toma-se pelo Canto de Orgão: a Rythmica, entende-se pela Composição, e como seu principio essencial, até mesmo pelo Contraponto. O Canto Harmonico consta de huma Pro-

(*a*) Boet. Lib. 5. *de sua Mus.* Cap. 1.
(*b*) Sant. Agost. Lib. 2 *de sua Mus.*
(*c*) Quintil. Lib. 2. Cap. 18.

Prolação de Figuras, que não se podem augmentar, nem diminuir. O Canto de Orgão contém huma certa quantidade de Notas, que se diminuem, ou augmentão, segundo a fórma indicial do Tempo; e outras Regras da Arte todas dirigidas a esse fim. A Musica Rythmica consiste n'uma concordancia Harmonica de Vozes contrapostas, que pertence propriamente ao Contraponto, e com singularidade á Composição.

Pergunta VIII. Por que são termos privativos da Musica, e do Canto estes nomes, Monodia, Symphonia, Harmonia, Melodia, Modulação; e qual he a differença de tudo isto, e a que ha entre Cantar, e Modular? *Resposta.* Esses nomes, huns são Gregos, e outros Latinos: elles ficárão sempre entre os Musicos. Canto, he huma doce pronúncia, ou inflexão de Voz, que sendo a Solo, he Monodia: a Duo he Symphonia: a Tres, a Quatro, ou mais Vozes, he Harmonia. Melodia he o modo, graça, suavidade, e Portamento de huma Parte Cantante. Modulação he o movimento feito de huns a outros

sons

ſons com diverſos Intervallos, propor-cionadas medidas, doçura, e concerto, que pertence a todo o genero de Harmonia, e Melodia. A differença entre Cantar, e Modular chama-ſe Canto do Cantar: quero dizer, he huma Cantoria tão goſtoſa, cadente, e bem deſivel, que ſe introduz logo com facilidade, e fica com ſummo apreço em qualquer ouvido affinado.

EXAME II.

Dos primeiros Elementos da Muſica ácerca das Linhas, e das Claves.

Perg. I. POr que aos termos Praticos com que ſe deſcreve, e enſina a Muſica, ſe dá o nome de primeiros Elementos? *Reſpoſta.* He porque a palavra Elementos quer dizer neſte ſentido principios primitivos, ſem os quaes não ſe póde entender, nem fazer progreſſo algum neſta Faculdade.

Pergunta II. Por que ha ſómente ſinco Linhas Pautadas, a que chamão Naturaes, ſendo preciſas outras muitas

Ac-

Accidentaes pela parte ſuperior, ou inferior? *Reſpoſta.* A razão he; porque ſe foſſem mais Linhas tiradas igualmente pela Pauta, ſeria tambem á primeira viſta grande o embaraço que ellas cauſarião para a inſtantanea penetração do lugar das Figuras, conhecendo-ſe eſtas com maior facilidade nas Linhas, e Eſpaços Accidentaes pela ſua meſma deſigualdade.

Pergunta III. Por que não ſe evita que excedão as Figuras além das ſinco Linhas Pautadas com a mudança de Claves, aſſim como para evitar-ſe que a Clave do Acompanhamento Geral tenha muitas Linhas Accidentaes, ſe coſtuma eſcrever a Clave de C. na 4.ª Linha? *Reſpoſta.* He porque neſtas Claves, e em todas deve ſer prompto, e bem ſciente o perito Acompanhante; porém para as Vozes, e mais Inſtrumentos ſeria couſa muito difficil de conſeguir eſta Sciencia, e deſtreza em todos os Profeſſores meramente Praticos.

Pergunta IV. Por que no Cantofêrmo, ou Cantochão ſe evitão com a mudança de Claves as Linhas Accidentaes; e no

e no Canto Multiforme, ou Figurado não se pratíca o mesmo totalmente? *Resposta.* He porque o Canto Harmonico tem só duas Claves, e se escrevem em limitadas Linhas; e o Canto Mensural usa de tres, as quaes todas fazem multiplicar os Signos muito extensivamente, pois ellas se assignão em oito diversas posituras, para que sejão differentes os mesmos Signos em todas as Linhas, e Espaços.

Pergunta V. Por que se inventárão as Claves? *Resposta.* Porque sem ellas tudo seria confusão na Musica presente, as quaes regem, governão, abrem, e dão o ser ao Canto.

Pergunta VI. Por que não se escrevem as Claves fóra das Linhas Pautadas? *Resposta.* Porque não he preciso; pois sómente assignadas sobre as primeiras quatro Linhas, ellas mostrão toda a extensão necessaria ás Vozes, e Instrumentos.

Pergunta VII. Por que he a Clave a primeira cousa, que se vê escrita sobre as Linhas Pautadas? *Resposta.* Porque ella he a precisa Chave do grande

Ar-

Artefacto da Musica: ella dá o seu nome á Linha em que se assigna: ella nos declara o Canto, e nos mostra os Signos.

Pergunta VIII. Por que as Claves, que são da mesma qualidade, tem a sua assignatura huma Linha logo assima, ou abaixo humas das outras? *Resposta.* He porque ellas só assim com essa ordem conferem todas as Cordas precisas para cada huma das Vozes, e Instrumentos, propassando-se de humas a outras Claves os Signos confinantes, regularmente.

Pergunta IX. Por que sendo tres as Claves, ellas podem ter oito posituras? *Resposta.* He para que se possa dar a cada Voz, ou Parte a sua Clave propria, e ainda mesmo aos Instrumentos. A Clave de F. escreve-se na 4.ª, e 3.ª Linha. A de C. na 1.ª, 2.ª, 3.ª, e 4.ª: e a de G. na 2.ª, e 1.ª Estas são as oito posituras das tres Claves sómente precisas. A Clave de F. na 4.ª Linha pertence á Voz de Baixo, e Instrumentos Graves; e a de F. na 3.ª á de Baritono. A de C. na 1.ª Linha assigna-se á Voz de Tiple. A de C. na 2.ª ao meio Tiple. A de C.

na

na 3.ª ao Alto; e a de C. na 4.ª ao Tenor. A Clave de G. na 2.ª Linha tem as Cordas da Voz de Tiple, e ſerve para os Inſtrumentos Agudos. A de G. na 1.ª Linha valem-ſe della algumas Nações para os Inſtrumentos Agudiſſimos, porque evita menos Linhas ſobrepoſtas. O Tiple na 1.ª Linha póde cantar em 8.ª aſſima o Tenor; e eſte 8.ª abaixo o meſmo Tiple. O meio Tiple na 2.ª Linha entoa 8.ª aſſima a Clave de F. na 3.ª, que he a de Baritono; e eſte 8.ª abaixo a do proprio meio Tiple. O Alto na 3.ª Linha póde dizer 8.ª aſſima a Clave de F. na 4.ª, que he a do Baixo; e eſte 8.ª abaixo o meſmo Alto. As Claves de G. na 2.ª, e 1.ª Linha tem o ſeu lugar para os Inſtrumentos, que ſobem muito. Eſta he a privativa ordem, e applicação das Claves, que ha na Muſica; e todas ellas ſervem tambem em geral para ſe formalizarem ſcientificamente os Tranſportes dos Tons hum Semitono, Tono, ou Tonos mais alto, ou mais baixo em qualquer Inſtrumento.

Pergunta X. Por que ſendo ordinariamente quatro as qualidades das Vo-

zes,

zes, ou Partes, isto he, Baixo, Tenor, Alto, e Tiple, não se usão mais que tres Claves? *Resposta.* He porque sómente com as tres, de que a Arte agora usa, ellas mostrão os Signos precisos a cada especie de Voz, segundo a sua natural extensão, evitando assim maior numero de Linhas, e Espaços pela parte superior, ou inferior, no que se comprehendem com destreza todos os Signos Unisonos, e os seus Confinantes immediatos de humas para outras Partes, ou Vozes, havendo tambem menos confusão, do que se houvesse mais numero de Claves, o qual já houve, e se deixárão por este motivo.

Pergunta XI. Por que sendo as Claves diversas pela assignatura em Signos nas Linhas, e Espaços; para que he a de G. assignada na 1.ª Linha, tendo ella nos mesmos Espaços, e Linhas a propria denominação de Signos, que a Clave de F. na 4.ª Linha? *Resposta.* Ainda que a Clave de G. na 1.ª Linha tenha os mesmos Signos, em quanto á denominação; com tudo, elles differem muito em serem

hu-

huma 15.ª affima dos que affigna a Clave de F. na 4.ª Linha: pelo que ha precisão della para os Inftrumentos, que podem elevar-fe mais pela parte fuperior; e affim com a dita Clave de G. na 1.ª Linha, evita-fe até mefmo a confusão que podem fazer as muitas Linhas Accidentaes.

Pergunta XII. Por que fendo os Signos, que contém *ut*, os que dão feus nomes ás tres Claves, nas quaes naturalmente fe fórmão Tons de 3.ª Maior; não ha Claves dos Signos, que finalizão em *re* para os Tons de 3.ª Menor refpectivos aos mefmos? *Refpofta.* He porque em qualquer parte mais, que fe affignaffem outras Claves, ellas verião a dar os Signos nos mefmos Efpaços, e Linhas, que já tem com as de F., C., e G.: no que fómente as tres são precifas, e outra alguma defneceffaria, pois os Tons de 3.ª Menor não procedem fó das Claves, mas fim propriamente dos Accidentes com que fe affignão: razão, por que entre todos os Signos fe podem formar 15 Tons Maiores, e outros tantos Menores, que fazem 30.

Per-

Pergunta XIII. Por que não se usão já as Claves de d. Agudo na 1.ª Linha, e a de C. na 5.ª? *Resposta.* He porque se avalião superfluas; pois não só ácerca de todas as Claves possiveis; mas ainda dentro das que usamos, ha entre ellas algumas com os mesmos Signos semelhantes em Linhas, e Espaços, como he a Clave de G. na 1.ª Linha, que tem os proprios Signos duas 8.as assima dos da Clave de F. na 4.ª, como já disse: Porém os Signos da Clave de C. na 5.ª Linha, elles não correspondem, mas são os mesmos Unisonos da Clave de F. na 3.ª, no que he huma cousa mesma, e não precisa absolutamente a mencionada de C. na 5.ª Os Signos da Clave de d. Agudo, que se assignava na 1.ª Linha, (*a*) são os proprios 8.ª assima dos da Clave de C. na 4.ª: no que ainda estas duas Claves tem a sua diversidade em se corresponderem pela 8.ª; mas as outras duas sobreditas, isto he, a de C. na 5.ª com a de F. na 3.ª não observão alguma, por se-

(*a*) Tap. Numant. Verg. *de Mus.* Cap. 30. Fol. 72. Nazar. Escuel. Mus. Liv. 3. Cap. 3. pag. 221.

ſerem em ambas os Signos Uniſonos; e como podemos paſſar ſem mais multiplicidade de Claves, démos por ſuperfluas, e inuteis todas as que não são já hoje praticaveis, e neceſſarias.

EXAME III.

Sobre as meſmas Claves: e das quatro, ou ſeis qualidades de Vozes, ou Partes, que ſervem na Muſica geralmente.

Perg. I. POr que ſendo a Voz de Tiple tão preciſa na Muſica, ha tão poucos Tiples naturaes, que ſirvão nella bem? *Reſpoſta.* Eſta pergunta requer algumas reflexões. A Voz de Tiple deve ter muito mais excellentes qualidades, do que qualquer outra Voz. Ella como he muito aguda, ſente-ſe mais na Harmonia: ella abſolutamente para ſer boa, ha de ter as condições de Sonora, Clara, e Argentina. Ha dous modos de enſinar a cantar: hum he de cór, e o outro pela intelligencia da Solfa. A Arte, ainda facilitada como hoje eſtá, ſempre

pre he difficil: das ditas Vozes Naturaes, poucas são as boas. Se a instrucção que se lhes faz he para saber como devem; quando chegão a esse ponto, perdem o Tiple antes que cheguem a servir, ou servem pouco. Se procura o Mestre infronhallos de cór no que podem ser ouvidos, he deslustre, e perjuizo delles, e da mesma Arte; porque se huns perdendo a Voz não chegão a servir, podem depois (sabendo) cantar outra qualquer em que ficarem. Se os outros cantão sem alguma adequada intelligencia, ficão perdidos, e servem de deslustre á Profissão; porque elles depois de cantarem de cór, não serão já mais bons Professores, e pelo decurso dos tempos virá a povoar-se a Musica de muitos Cantantes superficiaes, e de poucos Cantores sabios: no que o acerto está no meio destes extremos: ensine-se a saber, ainda aos que não tem boas Vozes, que depois ou lhes vem outra sufficiente, ou ficão habeis para aprender qualquer Instrumento; mas quando se encontrar huma boa Voz de Tiple com propensão naturalissima,

então ſem o Meſtre ſe deſcuidar abſolutamente da Solfa, introduza-lhe mais cedo a Letra, para que ſe aproveite a Muſica delle, e elle não fique de todo perdido na Muſica.

Perg. II. Por que entre as Vozes de Contralto são tão raras as que ſe encontrão naturalmente boas? *Reſp.* Pouco he tudo o que he bom. Ellas são huma das qualidades de Vozes, de que ha menos abundancia. A Voz Natural de Contralto, não ſendo Falcete, nem como o vulgo lhe chama Falſa, he tanto de eſtimar, como o devido apreſſo que ſe faz de huma couſa, que he extremadamente boa: pelo que a Voz de Contralto Natural admira-ſe como raridade. A Arte, e a Natureza poz no raro a maior perfeição.

Perg. III. Por que a Voz de Tenor poucas vezes he clara, e completa na ſua igual conſiſtencia? *Reſp.* Por ſer ella a Voz mais ordinaria da maior parte dos Homens; e o que ſe vê niſto, e obſerva nas mais das couſas he, que do muito ordinariamente

ha

ha pouco bom. Raro he ſempre o que he melhor.

Perg. IV. Por que n'algumas Vozes de Contrabaixo ſe advertem taes, e quaes defeitos? *Reſp.* Elles procedem logo do principio, que hum novo Profeſſor ſe inclina a exercer eſſa Voz. Se ella lhe he Natural, menos póde ter, ſe adquirir hum bom Acento de cantar, portando-ſe adequadamente grave, e circumſpecto, pois he a Voz de Contrabaixo a mais ſezuda, e ſéria que ha na Muſica; porém ſe lhe for violenta, então he que entrão os defeitos, querendo-a fazer mais groſſa, do que ella he naturalmente; e daqui lhe provêm todo o mal, iſto he, a Affectação odioſa, que tanto deſagrada neſta, como em todas as outras Vozes: elle ſe esforça com muita violencia mais do que póde, e lhe he preciſo: elle com demazia ſe inflamma, altera, trasborda n'um immoderado ardor, e faz habito de todos os mais inſupportaveis defeitos, de que abundão algumas deſtas Vozes contrafeitas. Elle cantando neſſa meſma Voz, que tem naturalmen-

te, ainda que não tiveſſe todos os Pontos do Baixo, poderia cantar com acerto a Voz de Baritono, por lhe ſer ella talvez mais natural, ſem aquelle odioſo, e deſagradavel esforço com que moleſta os ouvidos, affectando cantar a Voz de Contrabaixo, que não lhe he propria, e natural, e por iſſo meſmo violenta. Em fim, a eſtas Vozes affectadas ſuccede como a qualquer outra couſa, a que ſe faz violencia, e ſe tira dos ſeus eixos, que logo ſe precepita, e cahe deſordenadamente esbandalhada.

Perg. V. Por que a Voz de Tiple ſóbe, e ſe eleva tanto ſobre todas as outras Vozes? *Reſp.* Por ſer ella muito Aguda, Subtil, e Leve, no que he mais propenſa a elevar-ſe, e menos a deſcer.

Perg. VI. Por que a Voz de Contrabaixo deſce mais do que todas as outras? *Reſp.* Por ſer ella Grave, Groſſa, e Pezada, no que propende naturalmente para o centro.

Perg. VII. Por que as Vozes do meio ſeguem diverſos extremos? *Reſp.* Porque

que ellas são medianas, e Vozes de encher: a Voz de Contralto sóbe mais da Clave para sima, do que desce para baixo: a de Tenor desce mais da Clave para baixo, do que sóbe para sima: de sorte, que a Voz de Tiple toda he sobir, e só desce a algumas Cordas do Contralto: a de Contralto participa das Cordas Graves do Tiple, e das Agudas do Tenor: o Tenor contém os Pontos Graves do Contralto, e os Agudos do Baixo: o Baixo chega até certas Cordas do Tenor, e desce as mais só proprias do mesmo Baixo: a Voz de Baritono participa limitadamente de algumas Cordas do Tenor, e de outras do Baixo, em modo, que elle não he Baixo, nem Tenor.

Perg. VIII. Por que não se assignão limites certos á extensão de cada huma das sobreditas Vozes? *Resp.* Porque ellas não tem mais baliza do que a natural possibilidade dos Cantores: humas podem elevar-se, ou deprimir-se mais do que outras. O Compositor deve tomar as precisas medidas da Natural extensão das Vozes para quem escre-

creve a ſua obra: ſe lhe ſahirem ajuſtadas, e proprias, conſeguirá o acerto.

Perg. IX. Por que a Voz de Tenor póde cantar ſem violencia a Compoſição do Tiple, e eſte a do Tenor? *Reſp.* He porque o Tenor tem a poſſibilidade de dizer o Tiple 8.ª abaixo, e o Tiple o Tenor 8.ª aſſima; pois ſó aſſim fica praticavel a propria Muſica dentro da extensão poſſivel deſtas duas Vozes. Pelo que reſpeita ás Claves, achão-ſe eſtas 8.as no Tenor ácerca do Tiple, huma Linha logo inferior: v. g. no Tiple he C. no 4.º Eſpaço, no Tenor na 4.ª Linha: e concernente ao Tiple com o Tenor, he ao contrario, iſto he, hum Eſpaço logo ſuperior: no Tenor he C. na 4.ª Linha, e no Tiple no 4.º Eſpaço.

Perg. X. Por que a Voz de Contralto tambem póde cantar avulſamente a Compoſição do Baixo, e eſte a do Contralto? *Reſp.* He pela meſma razão; porque o Baixo ha de produzir o Contralto 8.ª abaixo, e o Contralto o Contrabaixo 8.ª aſſima: no que ſó aſſim conſeguirão dizer a meſma Muſica eſtas duas Vozes dentro dos ſeus proprios limites. A'cer-

ca

ca das Claves achão-ſe tambem eſtas 8.ªs no Contralto, pelo que reſpeita ao Baixo, hum Eſpaço logo ſuperior: v. g. no Baixo he F. na 4.ª Linha, no Contralto no 4.º Eſpaço: e concernente ao Baixo, com o Contralto, he ao contrario, iſto he, huma Linha logo inferior: no Contralto he F. no 4.º Eſpaço, e no Baixo na 4.ª Linha.

Perg. XI. Por que não póde o Tiple adequadamente cantar o Contralto, o Contralto o Tenor, nem o Tenor o Baixo? ou ao contrario, dizer o Baixo o Tenor, o Tenor o Contralto, e o Contralto o Tiple? *Reſp.* He porque a maior parte da extensão deſtas Vozes he alheia huma da outra por eſſe modo; pois ou não chegão para ſima, ou não podem deſcer para baixo; e ſó o Tenor, e o Tiple, ou o Contralto, e o Baixo he que podem manter-ſe por 8.ªs ſem grande violencia. O que eſtá dito, deve-ſe entender ſómente fóra de Harmonia; porque cantando todas as quatro Vozes proprias, e Naturaes juntas, de nenhum modo póde ſupprir o Contralto o Baixo, nem eſte o Contral-

to;

to; ou o Tiple o Tenor, e o Tenor o Tiple: e ainda que muitas vezes na Pratica usamos, por necessidade, que o Tenor remedee a Parte do Tiple, he attendendo á Harmonia que fazem os Instrumentos Agudos, os quaes supprem de algum modo, e nos satisfaz na mesma Harmonia a falta do dito Tiple, que aliàs, tirados os Instrumentos que digo, seria a Musica hum horror, e confusão sempiterna, se todas as Vozes troncassem as Especies 8.ª assima, ou 8.ª abaixo: no que se vê, que a Harmonia contém principios certos, e fysicos, que sem elles não seria Musica; e que ella requer, que todas as Vozes, ou Partes sejão collocadas nas suas Cordas proprias, e Naturaes.

Perg. XII. Por que as Claves, quanto mais baixas se assignão nas primeiras Linhas, tanto mais sobem as Vozes na sua elevação? *Resp.* A razão he natural: do mais baixo ha maior distancia ao mais alto, ou ao contrario: não assim se a paridade se faz do meio, que então póde descer, e subir mais, e menos aos extremos. Isto vê-se nas Vozes:

o Tiple he a Voz mais alta, porque a ſua Clave aſſigna-ſe na 1.ª Linha: elle póde multiplicar mais as ſuas 8.ªs ordinariamente, do que alguma das outras Vozes. O Contrabaixo he a Voz mais baixa, porque ſe eſcreve a ſua Clave na 4.ª Linha, pelo que deſce mais do que as outras todas. O Tenor, e o Contralto, que ſão vozes do Meio, ſobem, e deſcem á proporção dos attendiveis extremos da ſua poſſibilidade. O Contralto eleva-ſe mais, e o Tenor menos, o que procede da preciza aſſignatura das meſmas Claves.

Perg. XIII. Por que ha certa variedade na collocação das Cordas proprias entre humas, e outras Partes? *Reſp.* Pela diverſa poſitura das Claves n'umas, ou outras Linhas, para que poſſa haver maior campo em que ſe ordene huma perfeita Harmonia. O Contralto contém as ſuas Cordas pelas proprias Linhas, e Eſpaços 5.ª abaixo do Tiple. O Tenor moſtra as ſuas 5.ª aſſima do Baixo. O Baritono as obſerva nos meſmos Eſpaços, e Linhas 3.ª abaixo do Tenor, ou 3.ª aſſima do Baixo: no que elle ſobe

mais,

mais, que o Contrabaixo, e desce tambem mais do que o Tenor.

Perg. XIV. Por que se entende ser destrissimo Cantor aquelle, que n'uma Partitura acode com promptidão a dizer ora humas, ora outras Partes? *Resp.* He porque alli mostra com desembaraço a precisa intelligencia que elle tem de todas as Claves, tendo huma perfeita idéa da correspondencia dos Signos Unisonos, e dos que lhes são confinantes em todas ellas.

Perg. XV. Por que os Musicos que nos precedêrão, usárão das Claves Altas, transportando-as 4.ª abaixo? *Resp.* A razão era, para que as Vozes cantassem todas pelas duas primeiras Cantorias Naturaes, ainda que os Instrumentos acompanhassem pelos Tons Chromaticos. Elles entendião para este fim os Signos 4.ª abaixo daquelles, que as mesmas Claves demostravão; porém se erão escritas como hoje praticamos, davão-lhes o nome de Claves baixas sem algum Transporte, para os Tons Accidentaes, e assim ellas figuravão os Signos nos seus lugares proprios.

Perg.

Perg. XVI. Por que se conhece na Musica Antiga, quando a Composição he feita 4.ª abaixo, ou como hoje praticamos? *Resp.* Facilmente: adverte-se desta sorte. Todas as vezes que naquellas Composições á Voz de Baixo se assignar a Clave de F. na 3.ª Linha, ou a de C. na 4.ª, he a Composição 4.ª abaixo: advertindo, que o Tiple ha de cantar com a Clave de G. na 2.ª Linha. O Alto com a de C. tambem na 2.ª O Tenor com a de C. na 3.ª; e o Baixo com a de C. na 4.ª, ou com a de F. na 3.ª; mas se na dita Musica Antiga se escrever ao Baixo a Clave de F. na 4.ª Linha, não ha Transporte algum, e pintão as Claves os Signos para com todas as Vozes, como entre nós.

EXAME IV.

Acerca das sete Letras, ou Signos, e das seis Vozes da Musica.

Perg. I. POr que, e para que são sete os Signos, e as Vozes seis? *Resp.* Os Signos são sete, porque outras

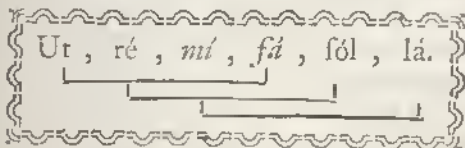
tras tantas são as Letras Gregorianas A., B., C., D., E., F., G. extrahidas do Alfabeto Latino por S. Gregorio Magno para preencherem os ſete Intervallos do Diapasão, ou 8.ª: e para que são ſete os Signos, tem a ſua razão no meſmo numero ſete; porque, ſegundo Santo Agoſtinho, o Septenario he Geroglyfico da infinidade; o que na Muſica ſe verifica, podendo-ſe repetir os chamados Signos, ſem algum limite, ou ás direitas, ou ás avéſſas, iſto he, tanto ſubindo, como deſcendo; pois de ſete em ſete Letras, ou Intervallos poder-ſe-hia proceder infinitamente, ſe houveſſem Vozes, ou Inſtrumentos com toda a extenſiva poſſibilidade.

Perg. II. Por que aos Signos ſe lhes dá eſſa denominação? *Reſp.* He porque elles fórmão huns Vocabulos, que encerrão em ſi os Nomes das Vozes.

Perg. III. Por que praticárão os Profeſſores Antigos os ſete Signos, demonſtrando-os tres vezes repetido pelos dedos, e juntas da mão eſquerda? *Reſp.* A cauſa diſto era os deſtriſſimos primores com que os Meſtres lançavão ſobre

o Cantochão alguns Contrapontos repentinos, indicados pelos Signos na mão efquerda, ficando defembaraçada para o Compaffo a mão direita, defta forte: á vifta do Livro da Eftante dizia o Meftre huma Voz, e advertia pelos dedos aos Difcipulos intelligentes as outras Confonancias, que devião cantar: no que elles formavão todos inftantaneamente huma harmoniofa, e fcientifica Compofição.

Perg. IV. Por que, e para que são as Vozes feis? *Refp.* As Vozes são adequadamente feis, para que dentro de cada huma das Propriedades, e Deducções fe contiveffem as tres diverfas Efpecies de 4.as Perfeitas, que fó podem haver, por fer em todas ellas differente a collocação do Semitono maior preciſiſſimo para a total variedade da Mufica, como fe vê.



A 4.a ut, ré, *mí*, *fá* tem o Semitono

no

no fim : na 4.ª ré, *mí*, *fá*, sól vê-se no meio; e na 4.ª *mí*, *fá*, sól, lá, observa-se no principio : no que não se póde formar mais alguma 4.ª Perfeita dentro das seis Vozes; sendo esta a precisa causa, ou razão, por que são as Vozes seis unicamente. Tambem se adverte no meio das mencionadas Vozes o Semitono *mí*, *fá*; e antes de *mí*; *ré*, *ut*, e depois de *fá*; *sól*, *lá*: no que todas fórmão as ditas seis Vozes.

Perg. V. Por que dos sete Signos tem quatro tres Vozes, e os outros tres unicamente duas, segundo a sua natural denominação? *Resp.* He porque os tres Signos, que tem duas Vozes, cabem sómente em duas Deducções, e os outros quatro entrão em todas tres.

Perg. VI. Por que se diz, que das seis Vozes da Musica *ut*, *ré*, *mí* he para subir, e *fá*, *sól*, *lá* para descer? *Resp.* Esta regra não he de todos os Professores, e Musicos bem entendida, porque alguns dizem, e escrevem *ut*, *ré*, *mí* para subir; *lá*, *sól*, *fá* para descer: o que certamente he grande ignorancia destruir a privativa ordem seguida

da das ſeis Vozes. A ſua verdadeira intelligencia he, que as primeiras Vozes *ut*, *ré*, *mí* ſervem para começar a cantar em cada huma dellas ſubindo; e as ultimas *fá*, *ſól*, *lá* para em qualquer deſtas principiar a Cantoria deſcendo: e aſſim meſmo, verifica-ſe a regra *ut*, *ré*, *mí ſurſum*: *fá*, *ſól*, *lá itote deorſum.* (*a*)

Perg. VII. Por que dizem as Artes Antigas, que os Signos G., A., C., e D. tem cada hum tres Vozes, e B., E., e F. ſómente duas, quando affirmão os Muſicos Modernos, que póde conter cada Signo todas as ſeis Vozes? *Reſp.* Huns, e outros dizem bem: os Antigos, porque nas duas primeiras Cantorias de ♮, e N., e de b., e N. não podem dar mais das ſobreditas Vozes a cada hum dos Signos, ſegundo a ſua natural denominação; e os Modernos, porque dão todas as ſeis Vozes a cada Signo, quando accidentemente lhes são preciſas nas Cantorias Chromaticas de ※※, ou bb.

Perg.

(*a*) Franch. Pratic. Lib. 1. Cap. 3. Moutan. Folio 12. Man. Nun. Art. Minim. Expl. IV. Pag. 41.

Perg. VIII. Por que vulgarmente se nomeião os Signos, dizendo *Gsolreut*, *Csolfaut*, *Ffaut*, e para Solfejar he com a Voz *dó*, e não com a Syllaba *ut*? *Resp.* Nomea-se a Syllaba *ut*, quando fallamos nos Signos, por veneração ao seu primeiro Introductor o célebre Guido Aretino, conservando na lembrança o decantado Hymno de S. João Baptista: *Ut queant laxis*, *&c.* donde ella foi extrahida para servir na Musica; (*a*) porém os Professores Modernos advertírão, que para o Solfejo, para a velocidade da Voz, e para maior firmeza da Affinação, he muito mais solido o Monosyllabo *dó*, do que a dita Syllaba *ut*. Os nossos Antigos sim usárão della, mas nós a abandonámos por defeituosa para a velocidade, por estar hoje a execução muito rapida nos Movimentos, nas Volátas, e n'outras Passagens: no que o Monosyllabo *dó* soccorre, e solta com maior destreza a pronúncia da Voz, he mais segura para a Entoação, mais prompta para elevarse, e mais aguda para a clareza da mes-

(*a*) Ceron. Liv. 2. Cap. 44. e 45.

mesma Voz, do que a Syllaba *ut.* Deve ser louvada esta mudança de Nomes, porque nella se interessa o que he melhor.

Perg. IX. Por que o Cantor logo á primeira vista se inteira das Vozes, ou Nomes privativos das Cantorias? *Resp.* Porque sem a regularidade delles, não póde executar a precisa Entoação dos seus proprios Intervallos.

Perg. X. Por que se diz, que as seis Vozes da Musica contém Intervallos proprios? *Resp.* He porque ellas são compostas de Pontos, e meios Pontos; desta sorte: *Dó*, *ré* he Intervallo de hum Ponto: *ré*, *mí* he Transito de outro Ponto: *mí*, *fá* he Distancia de meio Ponto: *fá*, *sól* he Movimento de Ponto; e o mesmo he *sól*, *lá*: de modo, que tanto subindo, como descendo, todas as Distancias das Vozes são de Ponto, ou Tono, excepto *mí*, *fá*, ou *fá*, *mí*, que he sómente Intervallo de meio Ponto, ou Semitono maior.

EXAME V.

Acerca das Deducções, Propriedades, e Cantorias.

Perg. I. POr que ſe diz Deducção, e o que ſe entende na Muſica por eſta palavra? *Reſp.* Deducção he, e quer dizer ſeguimento progreſſivo das ſeis Vozes Muſicaes *ut*, *ré*, *mí*, *fá*, *ſól*, *lá*, que deduzidas da Syllaba *ut*, donde todas ſe derivão, fórmão tres Deducções; deſte modo: Deducção de ♮., de N., e de b.: a de ♮. dá-ſe a G., a de N. a C., e a de b. a F.: de ſorte, que cada huma dellas contém em ſi as meſmas ſeis Vozes com a propria natureza da ſua Propriedade.

Perg. II. Por que ſe dá a cada Deducção a ſua Propriedade com os proprios nomes das Deducções? *Reſp.* He porque unidas ás meſmas, ellas ſervem de diſtinguir as Vozes, que ſe diſtribuem aos Signos, para ſe formarem as duas primeiras Cantorias.

Perg. III. Por que ſão duas as Cantorias, ſendo tres as Propriedades?

Reſp.

Reſp. He pela deſigualdade das Vozes do Signo de Bbfa♮mi, pois entrando eſte na Propriedade de b., e na de ♮., fica totalmente excluido da Propriedade de N.; razão, por que eſta acompanha ſempre a de ♮., ou a de b. unindo-ſe ora a huma, ora a outra; não podendo aquellas duas concorrer juntas, por ſerem em tudo encontradas, e oppoſtas. Eſte he o unico motivo, por que são duas as primeiras Cantorias, ſendo tres as Propriedades.

Perg. IV. Por que ſe nomea com b., e ♮. o Signo de Bbfa♮mi? *Reſp.* He porque o *fá* he para o b., e o *mi* para o ♮. nas duas Cantorias de ♮., e N., e de N., e b.

Perg. V. Por que ſe olha logo depois da Clave á carencia do b., ou ✻, ou ſe eſtão aſſignados ✻✻., ou bb.? *Reſp.* He porque a falta delles dá a entender a Cantoria Natural, e a poſição de alguns, as Cantorias Accidentaes.

Perg. VI. Por que são as Cantorias Accidentaes, logo que ſe aſſigna mais de hum b., ou ✻? *Reſp.* He porque com hum ſó b. ainda aquella Cantoria ſe acompa-

nha das Vozes, e Deducção de N.; e com hum ✻. sómente até mesmo participa da natural conducta das Syllabas, e Propriedade de ♮.: porém sendo mais bb., ou ✻✻., já os Signos tem outros Nomes; ou Vozes, fóra da ordem privativa das duas primeiras Cantorias: no que excedendo de hum b., ou ✻., ellas denominão-se Accidentaes.

EXAME VI.

Concernente ás Figuras, e Pausas.

Perg. I. POr que ha na Musica Figuras, e Pausas? *Resp.* Para que as Figuras representem a Voz Recta, e Expressiva, e as Pausas denotem o Silencio medido.

Perg. II. Por que se inventárão as Figuras, ou Notas? *Resp.* Por serem ellas infallivelmente necessarias para se regularem os seus Movimentos, ou mais tardos, ou mais velozes, segundo o Valor que lhes dá, e insinua o sinal do Tempo para a indispensavel repartição, e inteireza dos Compassos.

Perg.

Perg. III. Por que comprehende hoje a Musica dez Figuras? *Resp.* He porque ella foi conservando sempre as que se forão inventando entre os Musicos Latinos: ás primeiras seis Figuras Maxima, Longa, Breve, Semibreve, Minima, e Seminima, de que usárão huns, ou outros Antigos, ajuntárão os que nos precedêrão mais quatro: Colchea, Semicolchea, Fuza, e Semisuza, com que se completão as dez Figuras, de que a Musica se compõe, e dellas faz geral menção. Usem-se agora, ou não se usem todas.

Perg. IV. Por que se requer em qualquer Figura da Musica diversas, previstas, e essenciaes considerações? *Resp.* Para a instantanea penetração dos seus attributos. Toda a Figura contém a essencia do Valor, segundo o Tempo: a do Signo, conforme a Clave: a da Syllaba, ácerca da Cantoria: a da Entoação pelo que respeita ao Tom mais Grave, ou mais Agudo: e á do Intervallo, no passar de huma para outra Figura. Ora sem a prevista intelligencia destas considerações essenciaes, não se conhe-

ce-

ceria na Figura o Valor, o Signo, a Syllaba, a Entoação, nem ainda meſmo o Intervallo.

Perg. V. Por que não são preciſas tantas reflexões com as Pauſas? *Reſp.* He porque baſta ſómente conhecer o feitio com que cada huma dellas ſe repreſenta, para advertir logo o ſeu Valor, pelo da Figura de quem he Pauſa propria, ou appropriada, o que ſe faz com huma ſó advertencia, que he a do Valor que ella tem.

Perg. VI. Por que ſendo dez as Figuras, ha ſó nove Pauſas proprias? *Reſp.* As Pauſas são unicamente nove, porque a Maxima não tem huma ſó Pauſa ſua: ſómente com a Pauſa de Longa póde-ſe numear qualquer numero, por grande que ſeja, de Compaſſos; e por eſta cauſa não quizerão os Doutiſſimos Filarmonicos Antigos dar huma Pauſa ſó que foſſe propria á Figura Maxima, aſſim como derão a todas as mais Figuras. (*a*)

Perg.

(*a*) Ceron. Lib. 2. Cap. 39. Pag. 305. Pedr. Aaron Lucid. *de Muſ.* Lib. 3. Cap. 13. Fr. Angel. Picit. na obr. Fior Angel. Lib. 2. Cap. 9.

Perg. VII. Por que chamão ás Pausas Figuras mudas? *Resp.* He porque ellas representão o Valor Tacito daquellas Notas expressas, a quem dizem respeito.

EXAME VII.

Que averigua assim os Tempos, como os Compassos.

Perg. I. POr que se adverte immediatamente depois do conhecimento da Cantoria, o preciso sinal do Tempo, ou seja o de Semicirculo, ou outro qualquer de Numeros? *Resp.* He porque sem os conhecer, não póde regular a qualidade do Compasso, com que ha de medir o Valor das Figuras, e Pausas.

Perg. II. Por que sendo diversos os Tempos, se reduzem só a tres fórmas de Compassos? *Resp.* He porque unicamente com ellas podem-se executar todos os Tempos possiveis; porém na verdade, ainda que os Compassos pareção tres, realmente são dous, isto he,

Binario, e Ternario; porque o Quaternario he Duplo.

Perg. III. Por que não admittindo a Muſica algumas couſas ſuperfluas, ou menos preciſas, como v. g. não querendo os Sabios Antigos formar a Pauſa da Maxima n'hum corpo ſó para lhe ſer propria, valendo-ſe a Arte de duas Pauſas de Longa para denotar aquelle Valor Tacito; e outras couſas ſemelhantes, por evitar confusão, ella conſente que hajão alguns Tempos de Numeros, que parecem deſneceſſarios: não fallo das Proporções de $\frac{3}{1}$., ou $\frac{3}{2}$., as quaes ácerca dos Antigos tinhão a ſua preciſa intelligencia, e ainda meſmo diverſidade na factura do Compaſſo; mas ſim pelo que reſpeita á condeſcendencia dos Modernos; aſſignando $\frac{3}{4}$., ou $\frac{3}{8}$.: $\frac{9}{4}$., ou $\frac{9}{8}$.: $\frac{6}{4}$., ou $\frac{6}{8}$.: baſtando ſómente hum ſó, qualquer que foſſe, do primeiro Ternario: hum ſó do outro Ternario; e hum tambem ſó dos Tempos Sextupla; pois todos conhecem, e advertem que para a factura do Compaſſo, e Proporções da Harmonia o meſmo ſe executa em $\frac{3}{4}$., do que no $\frac{3}{8}$.: em $\frac{9}{4}$.,

do

do que em $\frac{9}{8}$: e em $\frac{6}{4}$, do que no $\frac{6}{8}$? *Reſp.* A eſſa pergunta não ſei dar huma reſpoſta definitiva. Se a diverſidade de cada hum dos Tempos ſobreditos denotaſſe per ſi diſtinctos Andamentos do Compaſſo, já havia precisão delles; ainda que ſó foſſe para eſſe fim; mas como com as Rubrícas de que ſe valem os Compoſitores, advertem a variedade, e diverſidade do Compaſſo mais, ou menos Ligeiro, menos, ou mais Grave; não encontro qual ſeja o preciſo motivo daquelles Tempos duplicados, que parecem deſneceſſarios, e muito bem ſe podia paſſar ſem elles. Mas que! Pergunta ſem reſpoſta? Fico reprovado neſte Exame: os esforços são para as difficuldades. Ora lembro-me deſta tal, ou qual ſolução ao ſobredito interrogatorio; e he, que aſſim como nas ſciencias, v. g. na Rhetorica, contém hum termo muitos ſynonimos, que explicão a propria couſa: da meſma ſorte na Muſica quizerão conſervar os ſeus Profeſſores alguns Tempos ſynonimos huns dos outros, e que valeſſem para o meſmo; porém em quanto a mim, he no-

ta-

tavel a differença. Na Rhetorica servem os equivalentes significados de huma conhecida utilidade; e na Musica, não encontro alguma attendivel precisão desses, que se podem chamar Tempos synonimos. Este he o meu parecer; porém a outro qualquer, que for racionavel, eu serei flexivel.

EXAME VIII.

Que apura a intelligencia da Sésquiáltera, do Pontinho de Augmentação, da Ligadura, e da Syncopa, ou Syncope.

Perg. I. POr que na Musica Moderna sómente de dous modos se altera o Valor das Figuras? *Resp.* He porque hoje para esse fim não se precisa de mais soccorro: elles são para augmento, ou diminuição do Valor das suas Notas. Para diminuir a Valia das Figuras, demostra-se pela Sésquiáltera, alterando o Valor, v. g. de tres, ou seis Colcheas, para serem equivalentes contra duas, ou quatro da mesma quali-

da-

dade; e para augmentar, serve o Pontinho de Augmentação, que dá á Figura metade mais do seu Valor proprio, e Natural.

Perg. II. Por que o Pontinho de Augmentação augmenta o Valor ás Figuras, e a Sésquiáltera lho diminue? *Resp.* A razão he, porque era preciso, que havendo na Musica hum sinal, que augmentasse o Valor das Figuras, não carecesse de outro, que lho diminuisse para a integridade dos Compassos, e para causar diversas Proporções na Harmonia.

Perg. III. Por que não póde supprir o Pontinho de Augmentação todas as Ligaduras, podendo a Ligadura evitar o Pontinho de Augmentação; ou se algum destes sinaes he desnecessario? *Resp.* O Pontinho de Augmentação apenas ha de evitar a Ligadura daquella Nota, que valer tanto como o Pontinho; e a Ligadura póde supprir o Pontinho, e prender todas as Figuras, segundo o uso Moderno; pelo que ambos estes sinaes são uteis, e precisos.

Perg. IV. Por que se inventou a Syna-

nalefa, ou Ligadura Moderna? *Resp.* A Ligadura, ou Synalefa foi judiciosamente inventada; por não poder servir sempre o Pontinho de Augmentação: quero dizer, para Ligar tambem qualquer daquellas duas Figuras, que não acertão a fazer o justo Valor de huma; como v. g. prender a Semibreve á Seminima: a Minima á Colchea: a Seminima á Semicolchea, &c. e ainda mesmo para com ella se atar esse Valor igual de duas, unindo-se equivalentemente, como se fosse huma só Figura. A regra do Pontinho de Augmentação he Legal, e a da Synalefa Arbitraria.

Perg. V. Por que he diversa a Ligadura da Syncopa para o modo de cantar, ou tanger? *Resp.* Tem sua diversidade: a Syncopa prende o Valor das Notas nas partes médias do Compasso; e a Ligadura ata sempre as Figuras nas partes principaes delle: a Ligadura, e a Syncopa póde-se dizer que he o mesmo, só com a differença de ser a Ligadura mais lata, e a Syncopa diminuida.

EX-

EXAME IX.

A'cerca das tres Ordens, Grave, Aguda, e Sobre Aguda, que pertencem ás Vozes: e das mais que se encerrão na extensão do Cravo de sinco 8.as

Perg. I. POr que os Musicos, que nos precedêrão, fizerão só expressa menção das tres Ordens, Grave, Aguda, e Sobre Aguda para cada huma das Vozes? *Resp.* He porque elles rarissima vez excedião da 15.a, pois todas as mais Cordas de Voz julgavão fóra do Natural por violentas; porém os Modernos ampliárão de tal sorte a extensão de subir muito, e descer na Musica Instrumental, que dizemos serem sinco as Ordens mais conhecidas: isto he, Ordem Subgrave, Grave, Aguda, Sobre Aguda, e Agudissima. Todas estas sinco Ordens (e ainda mais quatro) se achão hoje em hum só Instrumento, que he o Cravo de sinco 8.as; porém para se formalizarem todas ellas nos Instrumentos de Arco, he preciso que concorra o Contrabasso, o Viloncello, a Vio-

le-

leta, e o Violino, ſuccedendo-ſe huns a outros em modo, que com todos elles bem ſe achão, não ſó completas as ſobreditas ſinco, ou nove Ordens, mas ainda meſmo com ſuas enchanches: de ſorte, que para cada huma das Vozes ſó com eſpecialidade excede alguma das tres primitivas Ordens; mas para alguns Inſtrumentos ha ſinco, e no Cravo de ſinco 8.as nove, em toda a ſua exteusão: no que, entenda-ſe cada huma das ſobreditas Ordens com ſeis Intervallos Deduccionaes, aſſim como as meſmas Deducções. Mais: o dito Cravo de ſinco 8.as comprehende em ſi toda a ſeguinte divisão, e intelligencia de extremo a extremo. O Teclado branco contém ſinco Diapasões, ou 8.as. Dentro de cada dous Diapasões, que he huma 15.a entre treze Taſtos, ha tres Exacordos, ou 6.as Deduccionaes: em cada Exacordo, tres Tetracordos, ou 4.as Perfeitas; e em cada 4.a, tres diverſas Poſituras do Semitono maior. Ora eſte he o principal Theſouro eſcondido naquelle vaſtiſſimo Campo Filarmonico, donde naſcem, e ſe produzem copio-

pioſas ſeáras de abundantiſſimas Harmonias, Conſonancias, e todo o mais delicioſo Artefacto de Concentos Muſicos, que tanto nos elevão, ſuſpendem, e arrebatão os ſentidos, e a noſſa alma.

EXAME X.

Concernente ao Solfejo, aos Accidentes, ás Mutanças, e ao infallivel Syſtema dos dous Nomes certos fá, *e* mí, *em todas as Cantorias disjunctivas.*

Perg. I. POr que ſe põem as Claves logo no principio das regras n'uma, ou outra Linha? *Reſp.* He porque ellas são as Chaves, que nos abrem diverſas Portas para entrarmos á Cantoria.

Perg. II. Por que ſe moſtra a Cantoria logo depois da Clave? *Reſp.* He porque ſem o ſeu conhecimento não ſe póde dar hum paſſo com a Voz nos Nomes da Solfa para a ſua preciſa entoação.

Perg. III. Por que logo immediatamente á Cantoria ſe aſſigna o final do Tem-

Tempo? *Resp.* Para demoſtrar as partes do Compaſſo, ao qual elle pertence; de ſorte, que ſem eſtas tres circumſtancias; Clave, Cantoria, e Tempo não ſe deve abrir a bocca, nem mover as mãos muſicalmente, ainda que ſe vejão as Figuras, porque ellas nada valem, ſem attenção ás ditas circumſtancias.

Perg. IV. Por que ſe intitula o ſyſtema dos dous Nomes certos *fá*, e *mi* infallivel., e como iſto melhor ſe entende? *Resp.* He tão infallivel em todas as Cantorias disjunctivas o *mi*, e *fá* certo para o total governo dellas, como he da meſma ſorte haver em todos os Tons de 3.ª maior a ſua 4.ª Perfeita, que he o *fá* certo, e a 7.ª maior, que he o *mi* certo: e nos Tons de 3.ª menor, a 2.ª maior, que he o *mi* certo, e a 6.ª menor deſcendo, que he o *fá* certo, ſejão os Tons Naturaes, ou de ✻✻, ou bb.

Perg. V. Por que ſe diz *fá* certo, e *mi* certo? *Resp.* He porque abſolutamente em todas as Cantorias disjunctivas ha ſempre hum Signo, que tem ſó *mi*, para ſubir, e deſcer; e outro tambem

bem *fá* para defcer, e fubir, como na Cantoria Natural o *mí* de B., e o *fá* de F., que fempre efte Signo tem *fá*, e o outro *mí*: e a efte fempre, ou fó *mí*, e *fá* he a que fe dá o nome, de Nomes certos.

Perg. VI. Por que nas Cantorias Accidentaes ha de haver tambem eftes dous Nomes certos? *Refp.* Pela mefma razão de não fe poder formar algum Tom de 3.ª Maior, fem a 4.ª perfeita, e a 7.ª Maior: nem carecer o Tom de 3.ª menor, da 2.ª Maior, e da 6.ª menor. Nos Tons, ou Cantorias de ✻✻ he *mí* certo, no ultimo ✻ dos affignados, pela fua privativa ordem; e o *fá* certo no lugar proprio para o outro ✻, que fe deve affignar regularmente. Nas Cantorias, ou Tons de bb., he *fá* certo no ultimo b., e *mí* certo no Signo precifo para o outro pela fua entendida regularidade. E efte he o infallivel Syftema dos dous Nomes certos *fá*, e *mí* em todas as Cantorias disjunctivas.

Perg. VII. Por que fe ideou efte infallivel Syftema? *Refp.* Para fervir de governo certo, e dar facil intelligencia

ás Mutanças, com as quaes ſe entendem, e facilitão todas as mais Vozes da Cantoria.

Perg. VIII. Por que ſe facilita, e dá mais prompta noção das Mutanças com eſtes dous Nomes certos? *Reſp.* Porque em poucas palavras ſe enſinão, e entendem: ellas são eſtas = *Em todas as Cantorias geralmente, são as Mutanças de ſubir 3.ª aſſima do lugar dos Nomes certos; e as de deſcer, no Signo logo immediato aos meſmos Nomes* =: nem mais breve, nem mais certo ſe póde enſinar eſta materia, a qual foi ſempre à mais difficultoſa de perceber ácerca dos primeiros rudimentos da Muſica, ſegundo o Antigo Syſtema do famoſo Guido Aretino.

Perg. IX. Por que ſendo tão viſivel a todos o *fá* de F., e o *mí* de B. na Cantoria Natural, não ſe fez lembrar, e deduzir ha mais tempo eſte infallivel Syſtema, para ſe facilitarem as Cantorias Accidentaes, por algum dos eminentes, e doutiſſimos Muſicos, que tem florecido, ou dos abundantes Sabios, e ſcientificos Profeſſores que hoje exiſtem, com

a

a coordinação, e Regras para elle novamente estabelecidas? *Resp.* A genuina Resposta, e mais verdadeira, que tem esta Pergunta, he, que Deos N. Senhor vale-se muitas vezes de hum instrumento indigno, ignorante, e talvez improporcionado, como o Author deste Systema, para nos mostrar a sua infinita Sabedoria, Bondade, e incomprehensivel Providencia; á vista da qual devemo-nos humilhar, e abater, para que entendamos, que a sua Divina Mão não he abbreviada, e que o bom não he nosso; mas sim que dimana da Fonte do infinito, e summo Bem, que he o mesmo Deos, a quem se deve dar, e referir toda a Honra, e Louvor, porque reparte os seus Dons como lhe praz, e a quem elle quer.

EXAME XI.

Sobre a propria Doutrina verdadeira do mesmo Systema.

Perg. I. POr que são precisas as Mutanças? *Resp.* Para multiplicar as Vozes; pois sem ellas toda a Cantoria seria Deduccional: subindo, diz-se *ré* em lugar de *lá*, 3.ª assima do *fá* certo; e tambem outro *ré* no tom de *sól*, 3.ª assima do *mí* certo: descendo, toma-se *lá* em lugar de *mí*, logo immediato ao *fá* certo; e tambem outro *lá*, no tom de *ré* consecutivo ao *mí* certo: e assim em todas as mais Cantorias, sabendo-se os Nomes certos, entendem-se instantaneamente as Mutanças.

Perg. II. Por que he o *fá* certo de F. o lugar proprio para o 1.º ※; e o *mí* certo de B. para o 1.º b.? *Resp.* He porque o ※ só he *mí*, no lugar certo de *fá*; assim como o b. só he *fá*, no lugar certo de *mí*.

Perg. III. Por que o ※ só he *mí*, no lugar certo de *fá*? *Resp.* He porque con-

converte em 7.ª Maior de hum Tom, o que era 4.ª Perfeita de outro.

Perg. IV. Por que o b. só he *fá*, no lugar certo de *mí*? *Resp.* He porque muda em 4.ª Perfeita de hum Tom, o que era 7.ª Maior de outro.

Perg. V. Por que o ♮. póde ser *fá*, ou *mí*; e por que tambem póde não ser *mí*, nem *fá*? *Resp.* O ♮. he *fá* a respeito do ※ *mí*, quando o tira, e converte em 4.ª Perfeita a 7.ª Maior: e he *mí* ácerca do b. *fá*, quando se lhe oppõe, e faz 7.ª Maior a que era 4.ª Perfeita: e não será *mí*, nem *fá*, quando for Escarcejo, isto he, o mesmo *fá* alterado, ou qualquer outra Syllaba em *dó*, *sól*, ou *ré*, que tiver ♮., concernente ao b.

Perg. VI. Por que nas Cantorias de ※※ he o *fá* certo no lugar proprio para o outro ※ pela sua ordem, que ha de ser *mí*; e até mesmo nas Cantilenas de bb. he o *mí* certo no lugar privativo para o outro b., que ha de ser *fá*? *Resp.* Em quanto ao ※, he porque aquelle *mí* converte em 7.ª Maior o *fá* da 4.ª, do outro Tom: em quanto ao b., he porque aquelle *fá* muda em 4.ª Perfei-

feita o *mí* da 7.ª, do outro Tom, como já disse. Isto he preciso assim, para a variedade das Modulações, e para se ordenarem as Cantorias disjunctivas com as duas *Deducções*, de que precisamente hão de ser formadas.

Perg. VII. Por que o ✻ repentino na Cantoria, sem regularidade, nunca he *mí*? *Resp.* He porque não vem no lugar certo de *fá*; mas sim no de *ré*, *sól*, ou *dó*, e então he Escarcejo.

Perg. VIII. Por que o b. repentino, ainda que pareça não ter regulamento, sempre he *fá*? *Resp.* He porque o b. ha de ser no lugar do *mí* certo, que passa a converter-se na Corda propria da 4.ª do Tom, ainda mesmo que não sejão visiveis naquella Parte os outros bb. que lhes precedem.

Perg. IX. Por que os ✻✻ nas Cantorias de bb., por mais que pareção trazer a sua ordem, nunca são *mí*? *Resp.* He porque ou elles são Escarcejos, ou vem no Signo da 7.ª Maior dos Tons de 3.ª menor, onde não podem ser *mí*.

Perg. X. Por que o ✻, humas vezes diminue o numero dos ✻✻ assignados, ou-

outras augmenta o numero delles? *Resp.* Quando o ✱ vem além do que se deveria assignar pela sua ordem, diminue hum ✱ na Cantoria; e quando vier pela sua regularidade propria, elle dá mais hum ✱ á mesma Cantoria.

Perg. XI. Por que o ♮ ou dá mais hum b. á Cantoria, ou lho tira? *Resp.* Tira-lho, quando se oppõe ao ultimo b.; e dá mais hum b. á Cantoria, quando vem no lugar do penultimo b. dos assignados.

Perg. XII. Por que o ✱ tambem póde dar mais hum b. daquelles, que estão expressos? *Resp.* He porque o ✱ de C. no Tom de D., não havendo b. na Clave, ou o ✱ de F. no Tom de G., quando impropriamente se assigna com hum b., chama outro b. á Cantoria, e se entende tacito, quando não he manifesto.

Perg. XIII. Por que dous ✱✱ repentinos, ou dous ♮♮., ou ♮., e ✱ em dous Signos immediatos, nunca mudão os Nomes proprios da mesma Cantoria, ainda que pareça que o ✱, ou ♮. vem no lugar de *fá*, ou *mi* certo? *Resp.* He por-

porque nos Tons de 3.ª menor a 6.ª, e a 7.ª são accidentalmente Maiores subindo, e menores descendo, com os mesmos Nomes da Cantoria.

EXAME XII.

Sobre a diversidade do Escarcejo, e da nenhuma precisão das semelhanças de Claves.

Perg. I. POr que se introduzio, e abraçou na Musica, entre os sabios, a palavra Escarcejo? *Resp.* Por ser nella este Novo Termo precisissimo para a distinção dos Accidentes, que não são *mí*, nem *fá*. Quando o ✳, ou o ♮. faz Transito de Semitono, e não he *fá*, nem *mí*, então diz-se que he Escarcejo. Mais claro: quando qualquer dos Accidentes he *mí*, ou *fá*, já nestas Vozes leva a Affinação propria do Semitono; porém quando se ha de Solfejar com as Vozes *dó*, *ré*, ou *sól*, e por huma vez só o *fá* certo, com algum dos ditos tres Accidentes, alli he que distingue bem a palavra Escarcejo, que a-

aquellas Vozes, que são da pronúncia de Ponto, ou Tono, hão de ser entoadas com o Intervallo de meio Ponto, ou Semitono.

Perg. II. Por que se diz que o Escarcejo he de tres modos, isto he, Intenso, Demisso, e Solevato? *Resp.* Para se lhe poder dar a sua verdadeira intelligencia: O Escarcejo Intenso he quando o ※, ou ♮. altéra, e parte hum Ponto em dous meios Pontos subindo. O Demisso, quando o b., ou o ♮. parte, e decahe hum mesmo Signo em dous meios Pontos descendo. E o Solevato, quando se cantão as Syllabas *ré*, *dó*, *ré*; *lá*, *sól*, *lá*; *sól*, *fá*, *sól*; ou *mí*, *ré*, *mí*, sendo a Voz do meio de cada hum dos tres Nomes com ※, ou ♮.: quero dizer, quando de hum para outro Signo se convertem as Distancias de Pontos em meios Pontos com as Vozes *dó*, *sól*, *fá*, ou *ré*: *Est toni in simitonium transpositio.* (*a*)

Perg. III. Por que, segundo o Systema infallivel dos dous Nomes certos *fá*, e *mí* em todas as Cantorias, ficão sen-

(*a*) Nicol. Wollic. *Enchir. Musc.* Cap. 26.

ſendo deſneceſſarias para o Solfejo, as que ſe dizem Claves ſemelhantes? *Reſp.* Porque a verdade he ſempre innegavel: ſe o Syſtema he infallivel, ahi eſtá a propria verdade: ſabendo-ſe com certeza em qualquer Clave, donde ha de ſer *fá*, e *mí*, as Mutanças, todos os mais Nomes, Regras, combinaçóes, e regularidades ácerca dos Accidentes, são eſcuſadas as ſemelhanças, ou ſuppoſiçóes de outras Claves. Huma boa Pintura Jococeria retrata bem ao vivo, com Figuras mortas, o que ſe vê primoroſamente executado n'algum viſtoſo quadro: porém he hum engano colorido da viſta, ou quimera fantaſtica da razão, que paſma ao ſimples ignorante, e ſó entretem rizonho, e juvial ao prudente Sabio, quando ſe lhe repreſenta huma ſcena fingida por algum facto verdadeiro: eu vejo tambem o meſmo concernente ás ſuppoſiçóes das Claves: ellas moſtrão o que ſe nos propõem á imaginação; mas a reſpeito da pura verdade vai tanto, quanto do vivo ao pintado. Cantar ſuppondo, he não ſaber o que diz. Quem recita bem hu-

ma Oração Latina, sem totalmente a entender, faz o mesmo, que hum insipiente Curioso, cantando por supposições, e semelhanças de Claves.

EXAME XIII.

Que apura a opposição, e diversa natureza dos tres Accidentes ※, b., *e* ♮., *e até mesmo o Nome extraordinario.*

Perg. I. POr que sendo os Signos sete, se podem assignar oito, ou mais bb., ou ※※? *Resp.* Para se formalizárem os Tons em que elles são precisos, escrevendo-se em todos a 7.ª Maior pelo ultimo ※; ou a 6.ª menor com o ultimo b.; pois a formalidade dos ※※ he em 5.as, e as dos bb. em 4.as para se ajustarem as 5.as Perfeitas com os ※※ pela sua devida ordem, ou as 4.as Justas com os bb. da mesma sorte.

Perg. II. Por que se dá ao ♮. dous officios, não tendo o ※, nem o b. mais do que hum? *Resp.* Por isso mesmo que a natureza do b., e a do ※ he só

a

a de tirar o tom, de qualquer Nota do ſeu Natural deſcendo-o, ou ſubindo-o, foi preciſo o ♮. para reduzir eſſe tom ao proprio Natural, oppondo-ſe ora a hum, ora a outro Accidente, deſinanchando-lhes os ſeus privativos effeitos: no que ſe vê, que para tirar do Natural ſão preciſos dous Accidentes, como o b., e o ※; mas para reduzir ao meſmo Natural, baſta ſó o ♮.: e aſſim, elle contém os dous officios de ſubir, ou deſcer o tom para o ſeu proprio Natural, ou primeiro lugar.

Perg. III. Por que ſe repetem os bb. ás direitas, quando ſe nomeão os ※※ ás avéſſas? *Reſp.* Porque todas as ſuas Regras ſão encontradas, e oppoſtas; pois tudo o que ſe diz do ※, deve entender-ſe ao contrario do b.; e o que he proprio do b., he ao aveſſo do ※: e a razão he, por ſerem em tudo Diametricos os ſeus effeitos reſpectivos, cauſados da total diverſidade de naturezas, que ha entre eſtes dous Accidentes, o que ſe faz evidente neſta combinação. O ※ pela ſua ordem ſempre he *mí*, e o b. *fá*, Vozes inteiramente op-

poſ-

poſtas. O ✻ faz a Eſpecie Maior, e o b., que ſeja menor. As Cantorias dos Tons Maiores de ✻✻ formados n'um Signo, moſtrão menos ✻✻, do que ſe apontão bb. nas Cantorias dos Tons Maiores de bb. As Cantorias dos Tons menores de bb. contém mais bb., do que ſe eſcrevem ✻✻ nas Cantorias dos Tons menores de ✻✻. O ✻, depois do Signo Natural, faz Eſcarcejo Intenſo; e o b. Eſcarcejo Demiſſo. O ✻ tem a ſua Entoação forte, e a do b. he branda, &c. no que ſe advertem todas eſtas combinações, e Regras dos bb., ás avéſſas das que são proprias dos ✻✻; e as dos ✻✻ inteiramente ao contrario das privativas dos bb.

Perg. IV. Por que ſe faz menção no Solfejo de Nome extraordinario, e como iſto ſe entende bem? *Reſp.* Nome extraordinario he paſſar de huma Cantoria para outra ſem violencia por beneficio de hum ſó Nome não confinante, o que conſiſte em deixar huma Voz, e no ſeu proprio tom nomear outra conducente á regularidade que pede a Cantoria, que repentinamente ſe fórma.

Perg.

Perg. V. Por que ſe conhece que ha Nome extraordinario no Solfejo? *Reſp.* Quando os Nomes ordinarios não podem correr pela ſua ordem, e achão embaraço para depois de cumprir com o Nome certo da Cantoria em que eſtá, poder ir ſatisfazer tambem com o outro Nome certo do Accidente repentino, que preciſamente faz mudar a Cantoria.

Perg. VI. Por que he ſempre deduzido o Nome extraordinario do ultimo Accidente repentino? *Reſp.* Por ſer huma Regra geral, e infallivel; pois para ſe cumprir com elle, delle meſmo ſe ha de deduzir o Nome extraordinario, não a ſeu reſpeito; mas ſim ácerca do Nome certo da Cantoria antecedente. Veja-ſe o Diſc. 3.º da Nov. Inſtruc. Muſic. onde ſe trata deſta materia com muita particularidade.

EX-

EXAME XIV.

Sobre a intelligencia, e definição do Contraponto: e de outros Termos proprios, e precisos a diversos assumptos.

Perg. I. POr que a definição das cousas he huma parte principal do seu perfeito conhecimento? *Resp.* He porque sem ella não se podem entender bem essas mesmas cousas.

Perg. II. Por que se diz Contraponto, e o que nesta palavra se entende? *Resp.* Disse Contraponto, por ser huma formação de diversas Especies, ou perfeita concordancia Harmoniosa de Vozes Contrapostas, segundo as Regras da Arte; pois elle não he outra cousa mais, que a occorrencia de Partes unidas entre si, de que resulta Melodia, e Harmonia.

Perg. III. Por que se divide o Contraponto em duas maneiras, ou generos, e quaes são? *Resp.* Divide-se em Contraponto Simples, Igual, ou Solto; e no Composto, Diminuido, ou de Concer-

certo. O Simples, ou Solto he o que ſe compõe de Figuras iguaes, poſtas humas contra outras, nas Eſpecies Conſonantes. O Composto, ou de Concerto he aquelle, que admitte Figuras diverſas Contrapoſtas, em que não ſó entrão os Intervallos Conſonantes, mas ainda meſmo os Diſſonantes.

Perg. IV. Por que ſe diz Contraponto igual, Solto, ou Simples? *Reſp.* Porque elle he a duas Vozes com variedade de Conſonancias, dizendo huma Voz o Cantochão, e a outra o Contraponto, no qual ha ſó Notas iguaes do meſmo Valor, dando huma contra outra: nelle não tem lugar as Diſſonantes. Tambem póde conſtar ſómente de Minimas, ou de Seminimas ſobre o Cantochão, e então não podem haver duas Figuras de grado ſubindo, ou deſcendo dentro de cada Compaſſo, nem ainda repetidas no meſmo Signo.

Perg. V. Por que ſe diz Contraponto Diminuido, de Concerto, ou Compoſto? *Reſp.* Porque nelle ha huma, duas, ou mais Vozes, que ſe põem a hum Baixo, ou Cantochão, no qual paſ-

ſão

são duas, tres, quatro Figuras ſobre outra de maior Valor, tanto no Canto Harmonico, como tambem no Menſural; e neſte póde já entrar alguma Diſſonante gradatim á ſombra das Conſonantes.

Perg. VI. Por que he livre o Contraponto Solto, e o de Concerto obrigado? *Reſp.* O Livre ſó tem neceſſidade de uſar das Eſpecies Perfeitas, com os ſeus Motos privativos rigoroſamente, ſegundo a Arte. O de Concerto he obrigado aos proprios Motos, e á precisão com que vão ordenadas as Vozes de ſe Imitarem humas a outras, já em Eſpecies Conſonantes, já nas Falſas Ligadas, e nos Intervallos, podendo ſer; quando não, baſta que ſeja a Imitação ſó de Figuras; pelo que ſe lhe dá o nome de Contraponto de Concerto.

Perg. VII. Por que ha muitos, e differentes modos deſtes Concertos, ou Contrapontos? *Reſp.* Porque elles ſe podem fazer ſobre Baixo, e ſobre Tiple a duas, tres, e ainda meſmo a quatro, ou mais Vozes, o que então

talvez ſerá mais Compoſição, do que Contraponto.

Perg. VIII. Por que ſe diz Uniſono? *Reſp.* He porque eſſa palavra quer dizer hum Som de duas, ou muitas Vozes, ou Cordas iguaes, que não fazem Intervallo algum. Ella tambem ſe entende por qualquer Corda do Baixo, ſobre a qual ſe fórmão as Eſpecies no Contraponto, e na Compoſição.

Perg. IX. Por que ſe dizem Eſpecies? *Reſp.* Porque ellas são a miſtura, formação, ou ajuntamento dos Intervallos Harmonicos.

Perg. X. Por que as Eſpecies produzem Conſonancias? *Reſp.* He porque são hum aggregado deſſas meſmas Conſonancias.

Perg. XI. Por que ſe diz Conſonancia? *Reſp.* Porque he hum compoſto de duas Vozes em Proporção Sonora. Ella póde ſer Perfeita, ou Imperfeita.

Perg. XII. Por que ſe diz Diſſonancia? *Reſp.* Porque he miſtura de Vozes em Proporção de Numeros encontrados. Ella póde ſer Maior, ou menor.

Perg. XIII. Por que ſe diz Eſpecie

Per-

Perfeita? *Resp.* Porque he huma Consonancia, que tem em si Sonoridade immovel, isto he, não póde ser Maior, ou menor, em quanto Perfeita.

Perg. XIV. Por que se diz Especie Imperfeita? *Resp.* Porque he huma Consonancia, que póde variar em Maior, ou menor, ficando sempre na mesma Especie.

Perg. XV. Por que se diz Especie Falsa? *Resp.* Porque he em si huma Dissonancia Variavel, e desaprazivel ao ouvido, o que se encobre, usando della em Ligadura, isto he, com huns certos principios com que a Arte a favorece, e singulariza; ou tambem passando gradatim velozmente entre as Consonantes, depois que bater o Compasso.

Perg. XVI. Por que se diz Ligadura? *Resp.* Porque ata o Valor das Figuras humas a outras. Ella he de dous modos: Ligadura precisa, e Ligadura voluntaria. He precisa, a que serve nas Especies Falsas; e he voluntaria, a que Liga as Figuras, ou Notas da Cantoria n'uma Voz só para ella, a arbitrio do Compositor.

Perg. XVII. Por que se diz Clausula? *Resp.* A palavra Clausula significa fechar; e por isso dizemos, que terminou a Clausula, quando se completa alguma Cadencia.

Perg. XVIII. Por que se diz Composição? *Resp.* Porque ella he formada da variedade de Especies Consonantes, e Dissonantes admittidas pela Arte, onde ha já mais favor a respeito do rigoroso aperto de algumas Regras do Contraponto.

Perg. XIX. Por que se diz Equisono? *Resp.* Diz-se Equisono ao Som da 8.ª do Unisono, por ser o mesmo Som semelhante 8.ª assima delle.

Perg. XX. Por que se diz Emmele? *Resp.* Dá-se este nome ácerca das Consonancias Imperfeitas.

Perg. XXI. Por que se diz Consono? *Resp.* Essa denominação pertence á Perfeição da 5.ª Justa, por ser dominante entre as mais Especies da Harmonia do Tom.

Perg. XXII. Por que se diz Dissono? *Resp.* Esse nome he concernente ás Especies Falsas.

EX-

EXAME XV.

Sobre os primeiros Elementos das Efpecies Confonantes, e Diffonantes, que são parciaes do Contraponto, e da Compofição.

Perg. I. POr que convem á Compofição aquella parte de Mufica chamada Rythmica? *Refp.* Porque ella pertence tambem ao Contraponto, como feu principio, pois huma, e outra coufa fe compõem com a variedade das Efpecies Perfeitas, Imperfeitas, ou Falfas.

Perg. II. Por que fe ordena a Mufica com fete Efpecies, as quaes devem formar todas as Confonancias, e Diffonancias do Contraponto, e Compofição? *Refp.* He porque eftas Efpecies podem fer multiplicadas de fete em fete infinitamente: as primeiras chamão-fe Simples, que são Unifono, 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, 7.ª: as outras fete denominão-fe Compoftas, de forte, que a 8.ª toma-fe como o Unifono: a 9.ª como a 2.ª: a 10.ª como a 3.ª: a 11.ª como a 4.ª:

a

a 12.ª como a 5.ª: a 13.ª como a 6.ª: a 14.ª como a 7.ª: do proprio modo tambem a 15.ª, que he a 1.ª das que se dizem De-Compostas suppõem outra vez como o Unisono: a 16.ª como a 2.ª &c.: sendo precisas outras sete, chamão-se Tri-Compostas; e se houverem ainda outras tantas, dar-se-lhe-ha o nome de Quatri-Compostas. Advertindo, que verdadeiramente a 8.ª não he das Especies Compostas, nem o Unisono Especie, ou a 15.ª De-Composta; &c. porém os Professores Praticos nomeão-nas desse modo como se o fossem, collocando-as entre ellas. Da propria sorte vão insinuadas na Tabella seguinte, a qual contém a mesma incoherencia, e a seu tempo fallarei desta materia ácerca da Theorica; mas no em tanto, eu não me aparto da Pratica vulgar, o que não sendo assim, faria huma grande confusão.

Ta-

Tabella das Especies Consonantes, e Dissonantes.

Especies : - - - - -	Perf.	Fals.	Imperf.	Perfeitas.		Imperf.	Fals.
Simples : - - - - -	Unis.	2.ª	3.ª	4.ª	5.ª	6.ª	7.ª
Compostas : - - - -	8.ª	9.ª	10.ª	11.ª	12.ª	13.ª	14.ª
De-Compostas : - - -	15.ª	16.ª	17.ª	18.ª	19.ª	20.ª	21.ª
Tri-Compostas : - - -	22.ª	23.ª	24.ª	25.ª	26.ª	27.ª	28.ª
Quatri-Compostas : - -	29.ª	30.ª	31.ª	32.ª	33.ª	34.ª	35.ª

Perg. III. Por que as Especies Compostas, De-Compostas, Tri-Compostas, &c. parecem o mesmo que as Simples? *Resp.* He porque toda esta Coordinação contém praticamente nas suas Especies as mesmas qualidades, equivalente effeito, igual uso, e os proprios nomes do Signo do Unisono, ou de qualquer das Simples, donde sahem, e procedem.

Perg. IV. Por que verdadeiramente só ha sete Especies? *Resp.* He porque só ellas bastão, sendo multiplicadas, para se formarem todas as Harmonias possiveis. Dividem-se em sinco Consonantes, e duas Dissonantes: as Consonantes são 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, e 8.ª com as suas Compostas, &c. as Dissonantes, 2.ª, 7.ª; e suas Compostas, &c. das sinco Consonantes tres são Perfeitas, a 4.ª, a 5.ª, e a 8.ª: as outras duas 3.ª, e 6.ª são Imperfeitas, com as suas Compostas, De-Compostas, &c. A 4.ª he Especie Perfeita, e Consonante, como abundantissimamente provo, e authorizo com os muitos Escritores que allego. (*a*)

Perg.

(*a*) Nov. Tract. de Mus. Metr., e Rythm. Demonstr. XXXIII., e XXXIV. de Pag. 165. até 184.

Perg. V. Por que he precisa esta variedade de Especies Simples, Compostas, De-Compostas, Tri-Compostas, &c.? *Resp.* Para que a Musica se componha com diversas Consonancias, de differentes Generos. Quem tiver o verdadeiro conhecimento das primeiras sete Especies Simples, tello-ha tambem de todas as mais, que dellas se compõem: e a razão he, porque nos primeiros Elementos de qualquer sciencia existe, e está virtualmente a mesma sciencia.

Perg. VI. Por que se podem nomear na Pratica, com os nomes das Simples, as Especies Compostas, De-Compostas, &c. isto he, chamando á 10.ª, 3.ª: á 11.ª, 4.ª: á 12.ª, 5.ª &c.? *Resp.* He porque as Compostas, e as mais todas nascem das Especies Simples, por terem nellas o nascimento, e raiz; porém ás mesmas Simples não podemos appellidar com os nomes das suas Compostas, De-Compostas, &c. pois não se deve dizer á 5.ª 12.ª, nem á 4.ª, 11.ª, ou á 3.ª, 10.ª, &c. e a formal razão he, porque em 3. não cabem

bem 10., nem em 4. 11., ou em 5. 12. &c.

Perg. VII. Por que he alguma cousa difficil aos Principiantes a intelligencia propria, e precisa das Especies Compostas, De-Compostas, Tri-Compostas, &c.? *Resp.* He por ficarem muito distantes da Parte Grave, ou Unisono com quem se faz o Contraponto; porém para se vencer nos principios esta difficuldade, ponha-se a consideração nas Especies Simples, e governem-se por ellas, em quanto não se desembaraçarem no preciso conhecimento das sobreditas Especies, e das suas qualidades respectivas, o qual he indispensavelmente necessario.

EXAME XVI.

A'cerca dos Movimentos, ou Motos: e da diversidade de contar as Especies nos Contrapontos sobre Baixo, e sobre Tiple.

Perg. I. POr que nos intíma a Arte, que ha tres Movimentos cantaveis, isto he, Unisonal, Ascendente,

e Deſcendente? *Reſp.* Para nos advertir, que huma couſa he Uniſonar dous, ou muitos pontos n'um meſmo Signo: outra ſubir de Grado, ou de Salto; e outra deſcer de Salto, ou Gradatim.

Perg. II. Por que ha na Muſica a precisão deſtes Movimentos? *Reſp.* Porque não póde a Voz fazer Tranſito de hum lugar a outro ſem Movimento local. Elle he de dous modos: Simples, e Compoſto. Movimento Simples he huma Voz ſó dentro na ſua Cantoria; e eſte ainda meſmo he de tres ſortes: Aſcendente, quando ſobe: Deſcendente, quando deſce; e Uniſonal, quando repete a meſma Voz algumas Notas no proprio Signo. Movimento Compoſto he entre duas Vozes ao menos, e entende-ſe pelos quatro Motos, em que devem ſer dadas todas as Eſpecies do Contraponto, e da Compoſição.

Perg. III. Por que são quatro os Motos preciſos para o melhor uſo das Eſpecies, e quaes são? *Reſp.* São eſtes: Moto Recto, Obliquo, Contrario conjunctivo, e Contrario disjunctivo. Elles fazem-ſe proprios, e preciſos para

os mais adequados Movimentos das Efpecies. Elles todos são indifpenfavelmente neceffarios para o bom effeito, e ordem das mefmas Efpecies. Elles forão efcolhidos, e approvados pelos muitos Sabios, que puzerão a Mufica em Arte. Moto Recto he, quando duas Vozes fobem, ou defcem a hum tempo. Moto Obliquo, quando huma Voz está firme, ou ainda mefmo golpeando no proprio Signo, e a outra faz quantos Movimentos lhes são precifos. Moto Contrario conjunctivo, quando a Voz mais baixa fobe, e a mais alta defce. Moto Contrario disjunctivo, quando a Voz mais baixa defce, e a mais alta fobe. O Moto Recto he o mais proprio para a 3.ª, e 6.ª; mas podem fer executadas em todos os Motos. O Moto Obliquo he privativo das Efpecies Falfas; e nelle tambem podem-fe dar todas as Efpecies. A 5.ª Perfeita tem o Moto Contrario conjunctivo: A 8.ª o Moto Contrario disjunctivo: A 5.ª póde fer executada algumas vezes pelo Moto da 8.ª; mas a 8.ª não ha de valer-fe do Moto da 5.ª, isto he, no rigor do

Con-

Contraponto. Em menos palavras: a 8.ª, e a 5.ª podem-se escrever em todos os Motos, excepto no Movimento Recto. A 4.ª Perfeita no Obliquo: as 3.as, e 6.as geralmente em todos os Motos. As Falsas postas em Ligadura, ou passando de grado entre as Consonantes, dão-se com particularidade sómente no Movimento Obliquo: isto se entende com precisão ácerca dos Transitos que faz o Baixo com quem se fórmão, e attendem principalmente todas as Especies da Harmonia.

Perg. IV. Por que se dá o nome de Especies do Contraponto ás quatro Consonantes 3.ª, 6.ª, 5.ª, e 8.ª? *Resp.* He porque são as ditas Consonantes as que logo servem nos primeiros Contrapontos Solto, e Diminuido sobre o Cantochão, ou Canto de Orgão, pois nelles se principião a regular as Especies, dando as Imperfeitas por qualquer Moto que seja; porém as Perfeitas desde alli se ensinão a dar pelos seus Motos privativos: dá-se a 8.ª, subindo o Contraponto, e descendo o Cantochão: a 5.ª subindo o Cantochão, e descendo o Con-

Contraponto: isto se entende sobre Baixo. No Contraponto sobre Tiple dá-se a 5.ª subindo o Contraponto, e descendo o Cantochão: a 8.ª subindo o Cantochão, e descendo o Contraponto. Em menos palavras: a 8.ª subindo a Parte Aguda, e descendo a mais Grave: e a 5.ª ao contrario, isto he, subindo a Grave, e descendo a mais Aguda.

Perg. V. Por que ha na Musica dous modos de Contar as Especies? *Resp.* He porque se estabelecêrão nella duas fórmas, ou maneiras de Contrapontos: hum sobre Baixo, e outro sobre Tiple: neste he o Baixo quem com elle fórma Consonancias, contando de sima para a parte inferior; e no Contraponto sobre Baixo, he o Tiple quem as fórma, regulando as Especies da parte de baixo para sima. Sobre Baixo he o proprio Baixo o Cantochão, e o Tiple o Contraponto: sobre Tiple he o Cantochão o mesmo Tiple, e o Contraponto o Baixo; porém para os Motos da 8.ª, e da 5.ª sempre se entende que he Voz Grave a do Baixo, e Voz Aguda a do Tiple. No Contraponto sobre Tiple trocão-

ção-se as Especies, contando todos os Intervallos 8.ª abaixo da parte superior para a inferior, desta sorte: a 8.ª em Unisono: a 7.ª em 2.ª inferior do Unisono: a 6.ª da propria fórma em 3.ª abaixo do Unisono: a 5.ª Perfeita em 4.ª da mesma qualidade: a 4.ª Superflua em 5.ª Diminuta: a 4.ª Perfeita em 5.ª Justa: a 3.ª em 6.ª; e a 2.ª superior em 9.ª inferior.

Perg. VI. Por que nos Contrapontos sobre Baixo se aprende a diminuir a Voz Aguda, e nos sobre Tiple a Glozar com a Voz Grave? *Resp.* He porque importa muito ao Compositor, que saiba Florear com qualquer das quatro Partes, de que se compõem a Harmonia; pois este he hum dos fins, por que se principia a estudar pelos Contrapontos, para chegar á Composição.

Perg. VII. Por que para ser perfeito hum novo Contrapontista, ou Compositor he preciso entender, e saber trabalhar tanto o Contraponto sobre Cantochão, como sobre Canto de Orgão? *Resp.* Porque passando assim do mais facil ao dificultoso, conheça que neste ul-

ultimo Contraponto ha nelle mais diversidade de Movimentos a que attender.

Perg. VIII. Por que se póde lançar o Contraponto, tanto sobre Baixo, ou Tiple, como sobre qualquer das outras Partes? *Resp.* He porque sobre a Parte do Baixo deve andar o Contraponto pelas Cordas do Tiple: se for sobre a Parte de Tenor, ha de proceder da mesma sorte, como sobre Baixo; porém póde ter a liberdade de baixar o Contraponto mais do que o Baixo, e neste caso deve-se escrever como se fora sobre Tiple. Quando se lançar sobre a Voz de Contralto, póde tambem espraiar-se o Contraponto tanto pela parte superior da dita Voz, como pela inferior, attendendo ora á ordem de sobre Baixo, quando andar por sima, ora á de sobre Tiple, se estiver mais baixa do que elle.

Perg. IX. Por que são de grande utilidade na Musica os Contrapontos sobre Tiple? *Resp.* Porque he hum dos meios necessarios, e mais essenciaes para se entender bem a' Composição.

Perg.

Perg. X. Por que no Contraponto ſobre Tiple ha maior variedade de Eſpecies, do que ſobre Baixo? *Reſp.* He porque no Contraponto ſobre Tiple podem-ſe fazer todas as Ligaduras das Eſpecies Falſas; e ſobre Baixo, ſó a de 2.ª inferior, em que elle Padece, e a de 7.ª, a que o meſmo faz Padecer.

Perg. XI. Por que ha maiores vantagens no Contraponto ſobre Canto de Orgão, do que ſobre Cantochão? *Reſp.* He porque neſte ſómente póde Ligar o Contraponto, e naquelle não ſó o Contraponto, mas tambem a Voz ſobre quem ſe lança, diſpondo-o para eſſe fim. Nos Contrapontos ſobre o Cantochão póde-ſe fazer ſómente a Ligadura de 7.ª, no de ſobre Baixo; e a de 2.ª inferior, no de ſobre Tiple: porém nos Contrapontos ſobre Canto de Orgão podem-ſe executar ambas: a de 2.ª inferior he ſempre o Contraponto quem a faz; e a de 7.ª, aquella Parte ſobre quem ſe lança o Contraponto.

EXAME XVII.

Sobre as Regras mais essenciaes do Contraponto.

Perg. I. POr que são Regras mais restrictas, e apertadas aquellas, com que se principia a aprender o Contraponto ? *Resp.* He para que possa o Principiante formalizar-se com ellas em todo o rigor nos melhores Preceitos da Arte, e saiba depois conhecer algumas excepções, quando se achar na Composição. As mais observadas em qualquer qualidade de Contraponto são as seguintes : Todo o principio ha de ser socegado, caminhar gradatim, e seguido quanto for possivel, por ser o mais Natural, começando em Especie Perfeita 5.ª, 8.ª, ou no Unisono. Esperando alguma Pausa, por pequena que seja, para que possa deduzir o tom em que deve entrar a Voz, que leva o Contraponto. Póde revestir-se de algumas voláteis de Figuras diminuidas; e quanto ellas forem mais extensas, tanto será melhor. Deve-se procurar, sempre que

que puder ser, os Remêdos, Réplicas, e Imitações, pois nisto está a varieda-de. Não se usem Saltos difficeis, e Dissonantes; mas sim dos mais faceis á Entoação no melhor modo de Cantar, como v. g. fugindo aos Tritonos, ao Transito de 6.ª Maior, ao de 7.ª, ao de 9.ª, &c. nem se escreva descendo o de 6.ª menor, que o seu uso he para a Composição; mas sómente os Movimentos de 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, e o da 8.ª para não descer, ou subir muito o Contraponto. Não se fação muitas Cláusulas, mas sómente as precisas, e proprias do Tom. Das Especies Perfeitas não se podem escrever duas immediatas por Moto Recto, que sejão de huma propria qualidade, como duas 5.as, 8.as, ou dous Unisonos, sem que medee huma parte do Compasso n'outras Consonancias. Podem-se porém dar duas Perfeitas immediatas de differente Genero, como depois de huma 5.ª, a 8.ª, ou depois da 8.ª, a 12.ª, &c. e ao contrario; e assim todas as que forem diversas. Tambem se concedem muitas 5.as, ou 8.as, golpeando as Especies no mesmo

lugar, ſem haver Movimento de ſubir, nem deſcer, porque então he huma couſa meſma. Não he prohibido que ſe dem duas Perfeitas ſemelhantes immediatas com a condição, que para a ſegunda Conſonancia Perfeita tenhão as Vozes Movimentos Contrarios, ſubindo huma, e deſcendo outra, como v. g. dando 5.a deſde D. a A. (ou n'outra maneira) aonde huma Voz diga *ré*, *lá*, e a outra *lá*, *ré*: ou tambem para a 8.a, ſubindo huma Voz de D. Grave a D. Agudo, e deſcendo outra de D. Agudo a D. Grave; mas iſto ſó tem o ſeu lugar, quando muitas Vozes fazem Contraponto ſobre Cantochão, e não unicamente a duas Vozes. Das Imperfeitas podem-ſe eſcrever muitas immediatas, por qualquer Moto que ſeja. Fuja-ſe, quanto puder ſer, de que ſe encontrem as Partes em 8.a, ou Uniſono no principio do Compaſſo, quando a Parte inferior ſubir; mas ſe o Contraponto deſcer da 3.a menor, poder-ſe-ha uſar. Deixem-ſe os Uniſonos, e 8.as o mais que for poſſivel, porque fazem a Harmonia ſecca, incipida, e de nenhum

goſ-

goſto. Não ſe uſe de Pauſa maior, que de Seminima; ou Colchea no meio do Contraponto, pela falta de Harmonia, que ellas causão, pois donde ha Pauſa, não ſe dá Conſonancia. Póde alongar-ſe o Contraponto, tanto por ſima, como por baixo da Parte inferior, ou ſuperior ſobre que elle ſe lança, com tanto que ſe regulem as Conſonancias á proporção, do que deve ſer. Deve-ſe uſar de Solfa de boa Entoação, e gracioſa com os Movimentos Contrapoſtos de huma a outra Parte, para que pareça Contraponto, e não algum Duo de Conſonancias do Moto Recto. Não ſe deve dar *fá* contra *mi*, iſto he, *fá*, ou *mi* no Cantochão, e *mi*, ou *fá* no Contraponto, nem ao Contrario, pois he Intervallo Diſſonante no Contraponto, e tem o ſeu lugar na Compoſição, onde ſe póde melhor ſupprir com a Arte o ſeu defeito Natural. Quando puder ſer, cantem as Partes com os Movimentos Contrarios, iſto he; ſe o Cantochão ſóbe, que deſça o Contraponto; ou ſe eſte áſcende, que deſcenda o Cantochão; mas não ſerá erro ſe as Vozes ſubirem,

ou

ou defcerem igualmente. Quando fe procede de huma Confonancia Imperfeita a outra Perfeita, deve-fe paffar á mais immediata, e proxima, affim como v. g. da 3.ª menor ao Unifono. Acabe-fe, e termine-fe o Contraponto fempre em Confonancia Perfeita, como no Unifono, 8.ª, ou 15.ª: ifto entende-fe a duas Vozes; porque fendo o Contraponto a maior numero dellas, então bem fe póde concluir em qualquer outra Efpecie Confonante 5.ª, 3.ª, 8.ª, e fuas Compoftas; excepto na 6.ª, que nefta não póde acabar, nem principiar o Contraponto. Deve-fe finalizar com a fua Claufula propria, que ha de fer com huma Falfa em Ligadura; e tambem fe permitte Claufular fem Efpecie Diffonante no Contraponto Solto. A cada parte principal de qualquer Compaffo, deve fentir-fe nova Confonancia no Contraponto, pois a elle pertence efta variedade, por quanto o Cantochão fó fere diverfo Movimento, de hum para outro Compaffo. A'cerca das Diffonancias Livres, e não Ligadas, fempre hão de cantar Gradatim, e nunca de Salto, paffan-

ſando ligeiramente em diminuição; porém de tal modo, que não vão duas Diſſonantes immediatas huma traz outra; mas que huma ſeja Conſonante, e a outra Diſſonante, como v. g. a primeira Figura, terceira, e quinta ſejão boas Conſonancias; e a ſegunda Nota, quarta, e ſexta podem ſer más, e Diſſonantes, &c.

EXAME XVIII.

Sobre o meſmo aſſumpto precedente.

Perg. I. POr que ſe eſtabelecem tantos Preceitos reſtrictos, e apertados, tantas Imitações por diverſos modos, Motos privativos da 8.ª, da 5.ª, &c. nos primeiros eſtudos do Contraponto, e ainda meſmo da Compoſição, ſe depois tomão-ſe licenças Poeticas ſobre muitas deſtas couſas? *Reſp.* Com tudo, he preciſo não ignorar couſa alguma deſſes Preceitos; porque da falta do conhecimento das primeiras Regras ſcientificas, ficão embaraçados para ſempre muitos dignos Profeſſores, pois el-

elles certamente não ferão univerfaes nefta Sciencia, ignorândo effes mefmos Preceitos. O collocar as Vozes n'um Genero de Mufica, he talvez improprio para outro. O Canto de Eftante tem diverfa Collocação, Harmonia de Vozes, Jogo de Efpecies, e outras muitas coufas, do que o Canto de Orgão. Nefte a fciencia das Fugas, das competentes Refpoftas, dos feus Apertos incortando-as, tecendo nellas boas Imitações largas, e bem perceptiveis, he o caracter proprio defta Mufica. Na Metrica, e Rythmica Inftrumental Harmonica são tantos os Preceitos; como devem fer os acertos no accentuar, e collocar a Letra nas Vozes fem confusão; no brilhante variar das Contrapofições nos Remêdos, e Teimas dos Inftrumentos; na Repartição delles, no goftofo, e airofo modo de cantar, de bolir, ou diminuir o Acompanhamento Geral; e em tudo mais de que deve o novo Compofitor logo inftruir-fe defde os primeiros annos, que empregar no fcientifico eftudo defta nobiliffima Sciencia.

Perg. II. Por que fe eftudão os Contra-

trapontos antes da Composição? *Resp.* Porque são as Chaves com que se abre a intelligencia da mesma Composição. Elles dispõem para Compôr com acerto, pois se exercita o Discurso, e se alcança o conhecimento de como devem guardar-se todas as Regras. Nelles aprende-se a variedade, as Glozas, e todos os mais primores da Arte.

Perg. III. Por que he principio da Composição o Contraponto Composto, ou Diminuido? *Resp.* He porque elle póde ter todas estas qualidades: ha de ser Florído, ou Diminuido, Atado, ou Ligado, e por modo Fugato.

Perg. IV. Por que o estudo do Contraponto attende precisamente a dous fins, e quaes são? *Resp.* O primeiro he aprender a formar as Consonancias, assim com alguma Gloza, como sem ella; e o segundo habituar-se a elle, até saber manejar as Especies com promptidão, e acerto, segundo as precisas Regras, e privativos Preceitos da Arte.

Perg. V. Por que he precisa a moderação no principio do Contraponto, e ainda mesmo ácerca da Compostura?

Resp.

Resp. He porque a Composição do novo Professor deve proceder com hum Contraponto facil, Notas graves, e Vozes unidas, pois desta sorte chama a attenção do ouvido, que attende gostoso á Harmonia, porque assente melhor, e mais agradavel pela variedade dos Movimentos Contrarios das Vozes, sentindo aquelle todo que o arrebata, e suspende por este modo, sem a confusão do difficil, das Figuras muito ligeiras, e dos Intervallos mais apartados; o que não dá inteiro gosto, nem entretem a espectação de quem ouve.

Perg. VI. Por que no Contraponto, que admitte Volátas, ou Passagens, se requer que ellas sejão largas, rectas, e não de voltas? *Resp.* He porque fica mais airoso o Contraponto; pelo que não se deve Saltar no meio da Voláta, ainda mesmo que seja extensa; mas só terá algum lugar esse Redobre, no bater das partes principaes do Compasso.

Perg. VII. Por que he melhor, podendo ser, Cantarem as Vozes com os Movimentos Contrapostos? *Resp.* He

por-

porque aſſim realça mais a Harmonia, e produz hum maravilhoſo effeito.

Perg. VIII. Por que a preciſa Regra de não dar duas Eſpecies Perfeitas do meſmo Genero immediatas, ſe deve entender a ſua prohibição de dous modos, e quaes são? *Reſp.* O primeiro he, quando ellas são de huma propria Quantidade; e o ſegundo, quando os Movimentos são em tudo ſemelhantes; porém ſendo de diverſos Generos, e por Motos Contrarios, bem ſe podem eſcrever não ſó duas, mas tres, quatro, e mais, como v. g., depois do Uniſono, 5.ª, depois de 5.ª, 8.ª, &c.

Perg. IX. Por que ſe manda no maior aperto do Contraponto, que para não ſerem ainda notadas duas 8.as, ou duas 5.as, medee huma parte inteira do Compaſſo n'outra Conſonancia? *Reſp.* He porque ſe for menos Valor da dita parte do Compaſſo, ellas ſerão preſentidas do ouvido naquelle modo de proceder de Muſica Contrapontante.

Perg. X. Por que ſe dá hum arbitrio certo, para que n'uma obſervação, ou reviſta de qualquer Compoſtura, ſe poſſa lo-

logo com presteza conhecer se ha duas 5.as, ou duas 8.as, e qual he? *Resp.* He o de advertir, se entre os Nomes da Solfa ha as mesmas Syllabas de Vozes em duas Partes a hum tempo, como v. g. *fá*, *sól*, ou *sól*, *lá* subindo, ou descendo, &c. no que infallivelmente se acharáõ duas 8.as, ou duas 5.as

EXAME XIX.

Sobre o mesmo assumpto do Contraponto Simples, e de Concerto a Duo, a Tres, e a mais Vozes.

Perg. I. POr que alguns Mestres differem huns dos outros no modo de ensinar os primeiros Elementos do Contraponto, e da Composição? *Resp.* Isso póde succeder por diversas causas: huns ensinão da mesma sorte que aprendêrão; outros accommodão-se aos tempos; segundo lhes convem, como o Sabio Diogenes, dentro da sua Tina. Estes segundos Mestres não se demorão n'algumas cousas scientificas, e passão logo a infronhar aos seus novos Escolares

res n'uma ſufficiente Pratica. Os primeiros fazem trabalhar em cada Compaſſo, ſobre o Canto-fermo, a Imitação que lhes moſtra no primeiro, e em todos elles mandão ſeguir o meſmo, attendendo alli mais ao preceito da Imitação, do que á propria Harmonia, pois não obrigão a dar 5.ª, ou 6.ª forçoſa, mas ſim, que dando-ſe n'um Compaſſo 6.ª; não ſe dê 5.ª (em Figuras que ſe côntem) e no que ſe der 5.ª, não tem lugar a 6.ª, repetindo-ſe rigoroſamente em todos os Compaſſos a Imitação do primeiro; e não podendo ella ſer de Intervallos, que ao menos ſeja de Figuras. Iſto he bem adequado para o fim de ſaber ſervir-ſe das Eſpecies, livrar as duas 5.as, ou duas 8.as, e para uſar dellas pelos ſeus Motos privativos. Os outros Meſtres não ſe demorão niſto: fazem hum Baixo de Canto de Orgão, e talvez logo Diminuido, e mandão pôr ſobre elle as Conſonancias Imperfeitas, Perfeitas, e até meſmo as Diſſonantes, moſtrando-lhes tudo em muito boa Pratica, de ſorte, que paſsão os Diſcipulos a Compôr; mas alguns não chegão

gão a ſaber perfeitamente. Elles podem arribar, ou vir a ſer Compoſitores Vulgares, mas não levão caminho de Muſicos Scientificos.

Perg. II. Por que ha ainda muitas, e diverſas circumſtancias, que devem ſer bem entendidas ácerca do Contraponto? *Reſp.* Para que o novo Contrapontiſta ſe eſmere em ſabellas, inſtruindo-ſe em todas para as poder praticar.

Perg. III. Por que ſaltando o Contraponto, ſe ha de deſpedir, e deve tambem paſſar a Eſpecie Conſonante? *Reſp.* He porque não ſe deve proceder de Salto a Eſpecie Diſſonante, por não ſe offender o ouvido; e ainda meſmo ſempre que ſe mova o Cantochão, ha de ſer a ultima Eſpecie Conſonante.

Perg. IV. Por que ſe prohibe, no Contraponto Solto, dar *fá* contra *mí*? *Reſp.* Pelo deſabrimento, e aſpereza da ſua conſtrucção naquelle genero de Muſica, por ſer eſte Intervallo ſó per ſi muito ingrato a ouvido; porém na Compoſtura póde-ſe uſar, pois já então fica adoçado com as outras Vozes, ou Eſpecies.

Perg. V. Por que no Contraponto ſe pó-

póde acabar na 8.ª, e não em 5.ª, podendo-se entrar tanto em 5.ª, como na 8.ª? *Resp.* He porque para elle ser completo, ha de servir-se da Perfeição n'uma, e outra parte; e como a 8.ª, Rainha de todas as Consonancias, he a Consonante mais Perfeita, ella só deve coroar a Obra.

Perg. VI. Por que he Regra Geral, no Contraponto Solto, entrar a Voz delle depois de Pausa? *Resp.* Para que a dita Voz possa ouvir o Baixo, e tomar o tom.

Perg. VII. Por que no maior rigor do Contraponto não se deve passar das Especies Simples ás que são Compostas, nem ao contrario? *Resp.* He porque ha o defeito de não andarem Conjutas as duas Vozes, e ainda mesmo porque se perverte a boa ordem de proceder das Especies Simples ás Simples, e das Compostas ás Compostas, isto he, para que não Saltem as Vozes ao mesmo tempo, e huma só não faça maior Intervallo de Salto, que o de 5.ª; mas poderá usar o da 8.ª Incomposta com a precisão de que não

não ande muito baixo, ou alto o Contraponto.

Perg. VIII. Por que se recommenda no Contraponto Solto, que havendo de passar da Especie Imperfeita á Perfeita, seja á mais proxima immediata? *Resp.* He porque não se deve proceder de Salto ás Consonancias Perfeitas, o que produz máo effeito: pelo que he melhor andar da 3.ª menor ao Unisono: da 3.ª Maior á 5.ª: da 6.ª menor á 5.ª: da 6.ª Maior á 8.ª, &c.

Perg. IX. Por que se prohibem ao novo Contrapontista tres Movimentos, ou Transitos, de que não deve usar no Contraponto Solto, e ainda mesmo no de Concerto, e quaes são? *Resp.* O primeiro he o da 4.ª de Tritono, como desde o *fá* de F. ao *mi* de B. O segundo o Intervallo de dous Semitonos Maiores, que he o de 3.ª Diminuta, como desde o *fá* de B. b ao *ré* de G. ✻. E o terceiro, o que se acha desde o *fá* de F. Natural ao *sól* ✻ de G., que he o de 2.ª Superflua. Estes Intervallos são alli prohibidos, para que se costume o novo Contrapontante a fazer cantar bem as Vozes.

Perg.

Perg. X. Por que no Contraponto Solto não se hão de escrever dous pontos successivos n'um mesmo Signo sobre o Cantochão? *Resp.* Porque he faltar á variedade, e diversa Consonancia, que deve sempre haver, excepto n'algum aperto, ou caso particular. A Tres já não he prohibido repetir no mesmo lugar duas Notas, porque ainda assim ha variedade de Consonancias. Porém absolutamente em qualquer outra Composição de duas Vozes, que não for Contraponto, bem se podem usar duas, ou mais Figuras n'um proprio Signo.

Perg. XI. Por que no Contraponto Solto se recommenda, que não he bom haver Pausas; e se for preciso alguma, que seja de pouco valor? *Resp.* He porque o mesmo Contraponto fica carecendo de tantas Consonancias, quantas forem as Pausas que nelle houver.

Perg. XII. Por que se manda no Contraponto sobre Cantochão, que em cada parte do Compasso haja Movimento de Voz? *Resp.* He porque o

Cantochão não póde mover mais, que de hum para outro Compasso.

Perg. XIII. Por que no Contraponto não se deve ir da 3.ª á 5.ª, ou da 6.ª á 8.ª por Moto Recto? *Resp.* Porque he faltar aos Motos privativos da 8.ª, e da 5.ª: esta dá-se subindo a Parte Grave, e descendo a Aguda; e para a 8.ª, ha de subir a Parte Aguda, e descer a Grave, como já se tem insinuado: logo não se podem dar estas Especies Perfeitas no Contraponto por Moto Recto.

Perg. XIV. Por que não tem sempre cabimento as Especies Falsas no Contraponto Simples, ou Solto? *Resp.* Porque ellas pertencem ao Contraponto Composto, ou de Concerto; porém na Clausula final póde-se admittir a Ligadura da 7.ª, desculpando em 6.ª Maior para cerrar na 8.ª, ou fazer com a 4.ª Perfeita, em Synalefa de Figura, a ultima Clausula.

Perg. XV. Por que só de tres modos se póde ir da 6.ª á 8.ª, e quaes são? *Resp.* São estes: quando o Baixo desce hum Ponto, v. g. de E. para D., e a Voz outra sobe sómente meio Ponto de

C.

C. ※ para D.; ou quando deſce o Baixo meio Ponto de F. para E., e ſóbe a Parte alta hum Ponto de D. para E.; ou tambem quando o Baixo deſce meio Ponto de B. b. para A., e a Voz ſuperior outro meio Ponto de G. ※ para A.; e não de outra ſorte, pois ſerá faltar ao Moto Contrario disjunctivo, que ſe deve á 8.ª

EXAME XX.

Sobre o meſmo ponto, ou aſſumpto.

Perg. I. POr que nas Compoſições, ou Contraponto de Concerto a Tres, he melhor haver ſempre huma Eſpecie Imperfeita, e outra Perfeita; e no caſo de faltar alguma dellas, he menos mal que falte a Perfeita, do que a Imperfeita? *Reſp.* A razão he, porque ſerá mais Harmonica a Poſtura de Vozes, em que ſe achar huma Voz em 3.ª, e outra na 6.ª, não obſtante ſer mais Sonora a de 3.ª, e 5.ª

Perg. II. Por que as Eſpecies Perfeitas 5.ª, e 8.ª não ſe podem dar de Golpe a Duo, nem a Tres? *Reſp.* Porque

he o mesmo que dizer não se escrevão por Moto Recto; pois dadas por esse modo, ellas pertencem ao lugar da quarta Voz.

Perg. III. Por que não se permitte, nos Contrapontos a Tres sobre Baixo, usar a 8.ª, e a 5.ª de outro modo distincto do Contraponto Solto? *Resp.* Porque essa premissão he sómente para a Compostura a quatro Vozes, pois nella o Salto de 4.ª, ou 5.ª salva os seus Motos proprios.

Perg. IV. Por que da 3.ª ao Unisono he permittido passar com Movimento de Vozes a Duo, e tambem a Tres da 5.ª ao mesmo Unisono? *Resp.* Porque he o mais proximo, e conjuncto aquelle Transito; e como se aparta de boas Consonancias, que são a 5.ª, e à 3.ª, póde descer a elle, por não lhe ficar remoto; mas isto não seja sem algum motivo preciso, pois he melhor abster-se do tal Unisono.

Perg. V. Por que no Contraponto a duas, ou tres Vozes se manda fugir de passar descendo da 6.ª á 5.ª, e subindo da 6.ª á 8.ª por Moto Recto? *Resp.* He por-

porque defcer da 6.ª á 5.ª he faltar ao Moto Contrario Conjunctivo, que he proprio da 5.ª, e porque ha a relação de duas 5.as em Harmonia: o fubir da 6.ª á 8.ª he tambem ir contra o Moto Contrario disjunctivo, que he dado á 8.ª; no que ha huma indizivel fequidão.

Perg. VI. Por que não hão de frequentar-fe as 8.as a Tres, e muito menos a duas Vozes? *Refp.* Pela razão da femelhança que ellas tem com o Unifono, pois não são tão acceitas ao ouvido, como as mais Confonancias; e affim não fe deve ufar das 8.as, fem o pedir alguma grande precisão.

Perg. VII. Por que não fe póde paffar da 6.ª ao Unifono, movendo-fe as Vozes, e nem da 3.ª á 8.ª por Moto Recto? *Refp.* Porque he faltar ao Movimento contrariffimo, em quanto da 3.ª para a 8.ª, e ácerca da 6.ª ao Unifono: além da mefma razão, he tambem por fe apartar da Efpecie menos boa, qual he a 6.ª, para a que não he Confonancia, que he o Unifono, o que ferá ir de mal para peior.

Perg. VIII. Por que não fó fe ha de paf-

paſſar da Eſpecie Imperfeita á Perfeita, mas tambem da Imperfeita a outra Imperfeita? *Reſp.* He porque não ſendo aſſim; não teria a Muſica toda a variedade preciſa: já diſſe, que da 6.ª Maior póde-ſe paſſar á 8.ª; da 6.ª menor á 5.ª; e da 3.ª menor ao Uniſono; e agora repito tambem, que não ha inconveniente para ſe poder fazer Tranſito ás 3.as, e das 3.as ás 6.as

EXAME XXI.

A'cerca da materia antecedente.

Perg. I. POr que ſempre que ha Encontro em qualquer Eſpecie Diſſonante, não póde eſſa ſuppôr pelo que he, movendo duas Vozes a hum tempo? *Reſp.* He porque ha de ter algum abono, e eſte deve ſer ſuppondo pela Eſpecie Conſonante, a que paſſe immediatamente.

Perg. II. Por que ſe permitte de Grado o Encontro na Diſſonante, quando he entre duas Conſonantes? *Reſp.* He porque ſuppõe a Falſa pela ſegunda Conſonante.

Perg.

Perg. III. Por que movendo o Compasso na Consonante, todas as Figuras; que houverem naquella parte, podem suppôr pela primeira, ou huma sim, outra não, ou pela primeira, e ultima, sendo Consonantes? *Resp.* He porque ha alguns casos, em que basta huma só Consonante, ou duas em cada parte do Compasso, ainda que as mais Notas não o sejão, no que todas as que são más, suppõe pela boa.

Perg. IV. Por que por Encontro de duas Vozes são prohibidas as Falsas, excepto a 5.ª Diminuta? *Resp.* Certamente, ainda que seja para Ligar, não supponda outra Especie Consonante.

Perg. V. Por que ha Gloza sempre que houver Movimento Gradatim, fazendo Transito de Falsa a Consonante? *Resp.* Porque tambem ha a mesma Gloza, havendo Movimento de Consonante a Falsa.

Perg. VI. Por que em toda a Voz que move a Falsa ha Gloza, sendo com Figuras diminuidas? *Resp.* Assim he, como não seja para Ligar.

Perg. VII. Por que cantando duas

Vo-

Vozes por 3.as, ou 6.as, ainda que ſeja com Figuras apreſſadas, não he Gloza? *Reſp.* He porque para o ſer realmente, ha de haver entre as meſmas Vozes, com quem ſe poſſa formar Conſonancias, e Diſſonancias, pois deixa de ſer Gloza, quando não ha Tranſito de Conſonante a Conſonante, por meio da Diſſonante.

Perg. VIII. Por que as Conſonancias Imperfeitas ſe podem eſcrever ſem limitação, tanto immediatas, como de Salto? *Reſp.* He porque ellas podem ſer Maiores, ou menores, no que eſta meſma variedade conduz muito para a boa Harmonia.

Perg. IX. Por que ſe usão as Eſpecies Diſſonantes no Contraponto Composto, ſómente de tres modos, e quaes são? *Reſp.* Praticão-ſe de tres modos, por não ſe encontrarem as mais Regras da Arte. Elles são eſtes: por Ligadura: recebendo Ligadura: e por Gloza, tomando a má pela boa.

Perg. X. Por que ſe diſtingue o Contraponto a Duo, do que he de Concerto a Tres, ou a Quatro? *Reſp.* O Con-

Contraponto Solto he a variedade de Consonancias, e Movimentos só entre duas Partes; porém em tres Vozes são os Contrapontos de Concerto. Neste não póde faltar huma Parte sobre o Cantochão em Especie Imperfeita, occupando outra a 5.ª, ou 8.ª Nelle ha de fazer-se a Ligadura da 4.ª, e 5.ª, e a de 7.ª Não sendo Ligaduras, devem andar as Vozes por Imitações sobre cada Ponto do Cantochão, desde o principio até ao fim, assim nos Movimentos, como em Figuras, e talvez em Syllabas, quando póde ser.

Perg. XI. Por que são os Contrapontos a tres Vozes sobre Baixo os mais scientificos? *Resp.* He porque nelles entrão Passos, fazem-se Ligaduras, e Clausulas tanto a da 4.ª, e 5.ª, como a de 7.ª, a da 9.ª, ou a de 2.ª inferior, &c.

EX-

EXAME XXII.

A'cerca da Composição sobre as duas 5.as, ou duas 8.as

Perg. I. POr que no Contraponto se prohibem duas 5.as Perfeitas, ou duas 8.as, e na Composição se permittem? *Resp.* No Contraponto não se concedem duas 8.as, ou duas 5.as Perfeitas de hum mesmo Genero successivas Immediatas, sendo por Moto Recto, e na Composição podem-se escrever por Movimentos Contrarios, havendo alguma precisão, ou motivo.

Perg. II. Por que no Contraponto he preciso que se metta huma parte do Compasso de permeio de duas 5.as, ou duas 8.as em differente Consonancia, e na Composição basta só que não fira huma na outra immediatamente; mas que qualquer Figura Consonante, ainda que seja de pouco Valor, as possa livrar? *Resp.* Isso até mesmo tem mais alguma explicação. No Contraponto he necessario que haja Figura, ou Figuras em diversas Consonancias no meio de duas

duas Perfeitas do proprio Genero; porém se entre duas 5.as medear a 8.a em Figura de menos Valor, que a dita parte, já ficão livres, e salvas. O mesmo dizem alguns Mestres pelo que respeita ás duas 8.as, medeando a 5.a: estou por huma, e outra excepção, se bem a 8.a faz maior apartamento das 5.as, do que a 5.a das 8.as Em quanto á Composição Moderna, basta só que não firão rectamente para não serem duas Perfeitas: he sufficiente que medee v. g. huma Semicolchea, que passe pela 8.a, para livrar as 5.as, ou outra Semicolchea, que toque na 5.a, para salvar as 8.as: tambem se livrão com qualquer pequena Pausa: o que não sendo assim, seria hum aperto, e Regra insoffrivel aos Compositores Modernos, ácerca da Musica Rythmica Instrumental Harmonica.

Perg. III. Por que na Composição se podem escrever duas 5.as, sendo huma Perfeita, e outra Superflua, ou Diminuta, e ao contrario? *Resp.* He porque a Arte só prohibe as que forem de igual quantidade, e estas são diversas em Proporções.

Perg.

Perg. IV. Por que tambem se permittem, e como se assignão a Quatro, ou mais Vozes duas Consonancias Perfeitas immediatas de hum mesmo Genero? *Resp.* Concedem-se por Movimentos Contrarios, permutando-se huma Parte ao mesmo Signo; donde sahe outra, isto he, subindo a Voz Grave ao proprio lugar da Voz Aguda, e esta descendo a occupar aquelle posto da Voz Grave; v. g. dizendo huma Voz *dó*, *sól* subindo, e a outra *sól*, *dó* descendo nos mesmos Signos, desta sorte, subindo huma Parte de G. Grave a D. Agudo, e descendo outra de D. Agudo a G. Grave, no que parecendo duas 5.as, ou da mesma sorte respectivamente duas 8.as, não he mais do que huma só 8.a, ou 5.a, pois ainda que se percebem os Movimentos, não se Transporta n'outra Consonancia, porque esta sempre fica nas mesmas posições, não obstante haver Commutação de Partes de Grave em Agudo, e de Agudo em Grave.

Perg. V. Por que a 5.a, e a 12.a não são duas 5.as? *Resp.* He porque são de dif-

differentes Generos, e permittem-se a Quatro, e dahi para sima, a qualquer numero de Vozes, havendo alguma precisão.

Perg. VI. Por que não só duas 5.as Perfeitas, ou duas 8.as são prohibidas, mas ainda mesmo duas 4.as Justas descubertas na Harmonia? *Resp.* He porque as Especies Perfeitas 5.a, e 8.a, sendo mais de huma, fazem a Harmonia secca, e incipida por falta de variedade; porém se forem de differentes Generos, bem se podem dar; assim como tambem as 4.as Perfeitas com o Baixo, ou nas Vozes do meio, ainda que ellas sejão mais de duas, não sendo descubertas, isto he, o Tiple com o Baixo.

Perg. VII. Por que repetindo-se no proprio Signo, ou lugar muitas 5.as, ou 8.as, sem haver Movimento ascendente, ou descendente, ellas não se prohibem? *Resp.* He porque se tomão todas, e entendem como se fora huma só.

Perg. VIII. Por que para se escreverem duas 5.as subindo, huma Perfeita, outra Diminuta, he melhor que seja a primeira Justa, e a segunda Falsa?

Resp.

Resp. He para que a 5.ª Falsa possa sahir Gradatim á 3.ª, e isto não só nas Vozes do meio, mas ainda mesmo com o Baixo.

EXAME XXIII.

Sobre as Clausulas, ou Cadencias.

Perg. I. POr que ha duas maneiras de Clausulas? *Resp.* Porque huma he Perfeita, e outra Imperfeita: a Perfeita, ou Verdadeira termina na 8.ª; a Imperfeita, ou fingida em 3.ª, 5.ª, ou 6.ª

Perg. II. Por que tambem se dizem Clausulas Simples, ou Compostas, segundo o acompanhamento das Partes? *Resp.* He porque as Simples são as que procedem por Figuras semelhantes, sem concorrer Especie Falsa Ligada; e as Compostas, as que se fazem com diversas Figuras, entre as quaes se ouve a Ligadura de 2.ª inferior no Baixo, ou entre as Partes a que o mesmo Baixo acompanha em 4.ª, ou 5.ª a Parte Ligada, ou a Ligadura de 7.ª Ellas são

pro-

proprias do Contraponto de Concerto, e da Composição.

Perg. III. Por que, e como servem as Clausulas Simples, ou Compostas? *Resp.* He que as Simples são para o meio da Composição, e as Compostas proprias para o fim da obra, ou ainda mesmo pelo meio della nos pontos finaes.

Perg. IV. Por que se distingue a Clausula final da entremedia? *Resp.* Porque a Clausula final he na Corda propria do Tom, e a entremedia na da mediação delle, a que tambem chamão Confinal, ou Suspensa por não fechar a Cadencia.

Perg. V. Por que são precisas as Clausulas fingidas? *Resp.* Para quando não acaba o sentido da Letra, e se quer fugir das outras Clausulas para maior variedade, ou por outros diversos motivos.

Perg. VI. Por que se diz Cadencia, ou Clausula fingida? *Resp.* He porque engana o ouvido, e não acaba nas Cordas costumadas, indo para outra Especie não esperada: assim como tambem, quan-

quando a reſolução de huma Ligadura, em lugar de ſer Maior, ſe faz menor, ou ao contrario.

Perg. VII. Por que ſe diz Clauſula, ou Cadencia? *Reſp.* Por que he fim de periodo, ou concluſão, e remate da Obra.

Perg. VIII. Por que ſe uſa da Clauſula, não ſó no fim da Obra, mas tambem no contexto della? *Reſp.* No fim da Obra he preciſa para acabar a Compoſição; mas pelo meio faz-ſe por Elegancia, e neſte caſo póde-ſe não fechar a Cadencia na 8.ª, baſtando ſómente a Prevenção, Ligadura, e Deſculpa, proſeguindo logo o Compoſitor a Modular por onde quizer.

Perg. IX. Por que ſe dizem preciſas na Muſica as Cadencias, ou Clauſulas? *Reſp.* São tão neceſſarias as Clauſulas, ou Cadencias em qualquer genero de Compoſtura, que ſem ellas, ainda que tiveſſe principio, não teria fim, pois não póde haver eſte ſem Concluſão, ou Clauſula. Em ſumma: ha Cadencia Simples, e Compoſta: a Compoſta póde ſer tambem ſingela, ou dobrada: a Caden-

cia

cia Simples na Clausula do Tom, he aquelle Transito que faz o Baixo de 4.ª á parte inferior, ou de 5.ª assima, e ao contrario, levando 3.ª Maior: quero dizer, he passar da Corda da 5.ª, ou da 4.ª para o Tom: da 2.ª para o Tom: da 7.ª Maior para o Tom, sem Especie alguma Falsa. A Cadencia, ou Clausula Composta Singela, he a da 4.ª, e 5.ª, ou a da 4.ª, e 6.ª; e a dobrada, entende-se desta sorte: sobre a Corda da 5.ª do Tom 3.ª, 5.ª, e 8.ª: logo 4.ª, e 6.ª: depois 4.ª, e 5.ª: e logo 3.ª, e 5.ª; e isto tudo sempre com a 8.ª A Clausula Suspensa Medial, ou Confinal he sobre a dita 5.ª do Tom, ou com a Ligadura da 4.ª, e 5.ª descendo a 4.ª á 3.ª Maior, ou tambem sem Ligadura, cahindo logo na 3.ª Maior, e 5.ª: chamase Medial, porque he na Mediação do Tom; e Suspensa, porque não fecha a Cadencia. A Clausula Composta Real he, quando se escreve a Ligadura de 7.ª, que resolvendo na 6.ª, ou 3.ª Maior, fecha a Cadencia na 8.ª: ella póde terminar no Tom, descendo da 2.ª, ou saltando da 5.ª ao mesmo Tom.

EXAME XXIV.

A'cerca da 4.ª que he Consonante, e Perfeita.

Perg. I. POr que a 4.ª Justa he Perfeita, e Consonante, e não Especie Dissonante, ou Falsa? *Resp.* He porque a 4.ª Justa segue em tudo as condições, e operações da 5.ª, que he da mesma qualidade, pois ambas estas Especies são postas igualmente de huma sorte nas apparencias de Ligadura com o Baixo, sendo ellas Especies Perfeitas com o mesmo; pelo que se a 5.ª Justa he Perfeita, e Consonante, tambem a 4.ª he Consonante, e Perfeita: de sorte, que ou ambas hão de ser Perfeitas, ou Dissonantes.

Perg. II. Por que sendo a 4.ª Perfeita, he tomada na Pratica materialmente pelos menos sabios, como Especie Falsa, ou Dissonante? *Resp.* He porque elles entendem ser com o Baixo aquella Ligadura, quando na verdade ella he com a Parte superior que a cobre; e para com o dito Baixo he só

na

na apparencia, ou como Ligadura de Figura.

Perg. III. Por que a 4.ª Perfeita entre a 6.ª, ou 8.ª ha de ser collocada á parte superior, ou no meio, e não á parte inferior, excepto nas Clausulas? *Resp.* A razão he; porque a Consonancia, que se põe á parte inferior, contém em si tanta força, que della depende muito a boa Harmonia; e ainda que a 4.ª não he Falsa, com tudo não tem o melhor lugar entre as Consonantes.

Perg. IV. Por que em Voz media he a 4.ª boa Consonante? *Resp.* A razão he, por ser ella meio Harmonico, e Arithmetico da 8.ª

Perg. V. Por que o fundamento de qualquer Consonancia, ou Dissonancia a Tres, ou Quatro Vozes, são as duas Partes mais baixas? *Resp.* He porque sobre ellas se põem todas as outras; e para que a Musica seja Harmonica, he preciso que as duas Partes inferiores sejão boas Consonancias, no que se deve evitar, que o Tenor fique em 4.ª com o Baixo, ou Parte que for lo-

go immediata a elle ; mas isto he podendo ser.

Perg. VI. Por que na Composição se podem escrever duas, ou mais 4.as entre as Partes particulares, e ainda com o Baixo, e não duas 5.as Justas, ou duas 8.as, sendo estas Especies mais Perfeitas do que as ditas 4.as? *Resp.* A 4.a per si he secca; acompanhada na Harmonia com a 6.a, e mais Especies, he Consonante: e como entre duas, tres, ou mais 4.as, que se podem escrever, sendo ellas desiguaes em Proporções, ha variedade (não obstante ser a 4.a Especie Perfeita, como a 5.a) podem-se dar muitas 4.as, e não duas 5.as, ou duas 8.as; porque a sequidão da dita 4.a fica cuberta, e he muito menos do que aquella, que produzem as duas 8.as, ou 5.as consecutivas.

Perg. VII. Por que assim como não se permittem duas 8.as, ou duas 5.as Perfeitas entre todas as Partes da Composição, não se defendem tambem absolutamente duas 4.as Justas? *Resp.* Até mesmo duas 4.as são prohibidas entre o Tiple, e o Baixo, se forem descubertas;

po-

porém ſendo nas Vozes do meio, iſto he, entre o Tenor, e o Contralto, ou entre o Alto, e o Tiple, concedem-ſe, e de extrema neceſſidade ellas são preciſas para o melhor, e total complemento da Harmonia.

Perg. VIII. Por que alguns graves Authores uſárão da 4.ª Juſta em Synaleſa a duas Vozes? *Reſp.* He porque aſſim meſmo ſatisfaz ao ouvido, maiormente deſcendo para a 3.ª; e então ſe conhece que ella não Padece, nem faz Padecer, e que he Eſpecie Conſonante.

Perg. IX. Por que não ſe póde uſar da 4.ª Superflua entre as Partes particulares, não havendo outra Voz mais baixa em 3.ª menor do Baixo? *Reſp.* He porque em qualquer outra Eſpecie que ſe ache, não ſendo a dita 3.ª, ha de haver preciſamente augmento de Diſſonancias, o qual deſtroe de todo a boa Harmonia da Muſica.

Perg. X. Por que he prohibida a Ligadura da 4.ª entre as Partes particulares? *Reſp.* A razão he, porque não ſe póde achar o Baixo n'algum lugar, onde poſſa fazer a 4.ª totalmente Diſſonante; e não ſen-

ſendo ella Eſpecie Falſa, não devè ſer ſó por ſi Ligada como tal, nem com o Baixo, nem entre as Vozes, onde a dita 4.ª faz o officio, e conſerva o caracter de Conſonante.

Perg. XI. Por que não faz a 4.ª Solta na collocação das Vozes tão boa Harmonia á parte inferior, como á ſuperior? *Reſp.* A 4.ª certamente não produz tão bom effeito inferior á 5.ª; como ſuperior a ella; porque os numeros Harmonicos pedem que as Conſonancias mais Perfeitas convenhão reſpectivamente no lugar mais Grave: a 5.ª he mais Perfeita do que a 4.ª; mas nem por iſſo ſe deve cubrir ſempre a dita 4.ª na Harmonia, como querem alguns Profeſſores. Ella Solta he melhor Superior á 5.ª, e á 3.ª menor, quanto mais, ſendo a 4.ª Superflua. Porém com tudo, concorrendo com a 3.ª Maior, o ſeu lugar proprio he á parte inferior, o que ſe confirma com a experiencia. E ainda meſmo quando a 4.ª Perfeita he cuberta da 5.ª, ha Ligadura de 2.ª inferior entre as Partes particulares; e quando a 5.ª fica inferior á dita 4.ª, ha Liga-

gadura de 7.ª entre as mesmas Partes, no que o ouvido sente maior satisfação na Ligadura de 7.ª, do que na de 2.ª, por ficar a 4.ª á parte superior.

EXAME XXV.

A'cerca das Especies Falsas em Ligadura, e das suas precisas condições.

Perg. I. POr que se vale a Arte de tanta variedade de Especies para servirem na Composição? *Resp.* Ella não só admitte, e ordena as deleitaveis Consonancias, mas até mesmo as que se formão aprazíveis Dissonancias para fazer indeces sensiveis a Harmonia, donde toma suas Especies, e differença, valendo-se do Sonoro das Vozes: pelo que se infere, que logrando este principal intento, como razão formal, será cousa indifferente o expressallo com esta, ou aquella Voz de Melodia Consonante, ou Dissonante, com tanto que seja proporcionalmente, segundo os privativos Preceitos da mesma Arte: no que ella tem adoptado as Ligaduras para

ra introduzir com eſtimavel apreſſo as Falſas, e Diſſonantes na Compoſição.

Perg. II. Por que ſe introduzírão as Eſpecies Falſas na Muſica? *Reſp.* Por não carecer de hum dos maiores ornamentos da Harmonia, no que a Arte tanto ſe eſmerou, que ellas fazem a dita Muſica muito mais Sonora, e agradavel.

Perg. III. Por que dizemos Diſſonancia á Eſpecie Falſa? *Reſp.* Porque he huma meſcla de Sons diverſos, que offendem o ouvido, por ſer hum duro, e aſpero encontro de dous Sons, ou Vozes em Proporções contrarias; mas iſto ſó em quanto não ſe uſa, e põe em acto com aquellas previſtas Regras, e ſingular modo que a Arte ſabiamente lhe preſcreve, e tem eſtabelecido; pois então as meſmas Diſſonantes ſervem á Muſica de muito maior realce, adorno, e variedade.

Perg. IV. Por que os Periodos da Muſica tanto ſão deleitaveis, quanto forem mais ornados das Eſpecies Diſſonantes? *Reſp.* He pelo modo primoroſo com que a Arte as introduz, e

põe

põe em Pratica para dissipar-lhe a sua aspereza, fazendo-as produzir assim effeitos muito mais Harmoniosos, e summamente agradaveis, do que se a mesma Musica só se revestisse das Especies Consonantes.

Perg. V. Por que determinão os Musicos huma precisa definição da Ligadura, e das partes de que se compõem? *Resp.* Ella he para a sua verdadeira intelligencia desta sorte: Ligadura he usar da Especie Falsa no bater das partes principaes do Compasso. Ella contém tres circumstancias, ou condições essenciaes: a primeira he Prevenir: a segunda Ligar: e a terceira Desculpar. Prepara no Movimento que precede á Ligadura na ultima Nota do Compasso da parte do ar, ou seja em Especie Consonante, ou Dissonante, ainda que seja a mesma em que ha de Ligar, ou n'outra qualquer; mas não póde ser de Golpe, isso he, por Movimento de ambas as Vozes, o que só na 5.ª Falsa se permitte para Prevenir nella. Liga em Especie Dissonante na parte principal do Compasso, e Desculpa na Imperfeita logo

go Gradatim no Movimento ſeguinte; ou talvez na Perfeita, ou ainda meſmo n'outra Diſſonante, quando he para Prevenir, e continuar mais Ligaduras.

Perg. VI. Por que ſe uſa da Ligadura nas partes principaes do Compaſſo? *Reſp.* Por excepção daquella Regra eſſencial, de que todos os Movimentos delle hão de ſer em Figuras Conſonantes no bater das ditas partes, quando não for Ligadura de Eſpecie Falſa.

Perg. VII. Por que para ſe formar Ligadura são preciſas ſómente duas Partes, ou Vozes? *Reſp.* He porque baſta que huma occupe o extremo Grave da Diſſonante, e outra o Agudo, ſendo as mais Eſpecies ſó de acompanhamento, e não da eſſencia da meſma Ligadura.

Perg. VIII. Por que ſe fazem as Ligaduras humas vezes Perfeita, e outras Imperfeitamente? *Reſp.* Pela variedade com que ſe podem eſcrever. Será Perfeita, quando Ligar, e Deſculpar como deve, ſobre a meſma Nota do Baixo: e he Imperfeita, quando o Baixo move ao tempo da Deſculpa, ao

que

que ſe dá o nome de Ligadura burlada.

Perg. IX. Por que ſe chama Ligadura burlada á que ſe faz Imperfeitamente? *Reſp.* He porque ao tempo da Deſculpa foge o Baixo para outra parte, fazendo Tranſito, em lugar de eſtar quieto eſperando a Imperfeita: e a eſte fugir, que parece engano, ſe dá o nome de burla.

Perg. X. Por que toda a Ligadura rigoroſamente deve Desligar na Eſpecie Imperfeita? *Reſp.* A razão he, porque o Tranſito da Diſſonancia a Eſpecie Perfeita, he paſſar de extremo a extremo, como do Falſo ao Perfeito, o qual ſe evita, ſahindo a Eſpecie Imperfeita. Eſta foi a primeira Regra da Arte: hoje tem as excepções de tambem poder Desligar na Perfeita, ou em diverſa Falſa para tornar a Ligar, iſto he, para Prevenir outra Ligadura.

EXAME XXVI.

Que apura o mesmo assumpto antecedente.

Perg. I. POr que se denomina a Ligadura, que faz o Baixo, de 2.ª inferior? *Resp.* Porque elle he a Parte Falsa que Padece, e como tal Prepara, Liga, e Desculpa ácerca da que o faz Padecer Ligado em 2.ª daquella Parte superior, por estar a que Liga no lugar da segunda Voz da Composição, que he sempre a que Padece, sendo primeira a que lhe fica logo immediata: no que a Parte Ligada conta de sima para baixo, e por esta razão he de 2.ª inferior a sobredita Ligadura: póde Preparar em 3.ª, 5.ª, 6.ª, ou Unisono: liga em 2.ª inferior da que a cobre, e ha de Desculpar na 3.ª, estando a Parte superior quieta; mas se ella saltar de 4.ª assima, ou 5.ª abaixo ao tempo da Desculpa, será na 6.ª

Perg. II. Por que Ligando o Baixo, e sendo a Composição a Tres Vozes, se dá á terceira Voz a Especie da 4.ª, e

e não a da 6.ª? *Resp.* Porque a 6.ª he o lugar da quarta Voz na conducta desta Ligadura.

Perg. III. Por que na Ligadura de 2.ª, sendo Menor, se manda fugir de Preparar na mesma 2.ª? *Resp.* He por não se ouvir muito esta Dissonaucia, que he durissima; porém sendo a 2.ª Maior, como não he tão Dissonante como a outra, póde-se Prevenir nella.

Perg. IV. Por que a 2.ª, que se escreve sobre a Ligadura do Baixo, ao tempo que este Resolve, póde ella saltar; v. g. da 2.ª á 6.ª? *Resp.* He porque á Especie que faz Padecer, tambem se lhe concede Movimento ao tempo da Desculpa.

Perg. V. Por que tem só dous Transitos a 4.ª Superflua, com que se acompanha a Ligadura de 2.ª inferior do Baixo? *Resp.* Porque ella não póde ter outros, pois ha de subir para a 6.ª, ou descer para a 3.ª na Desculpa do mesmo Baixo.

Perg. VI. Por que a 4.ª Superflua póde ser Ligada no Baixo? *Resp.* He porque o Baixo póde tambem Preparar

pa-

para com ella em 3.ª, 5.ª, 6.ª, ou 8.ª; e quando Desculpa o mesmo Baixo, he na 6.ª para onde sóbe a dita 4.ª

Perg. VII. Por que he huma cousa receber o Baixo as Ligaduras, e outra fazer o mesmo Baixo Ligadura? *Resp.* Fazer o Baixo Ligadura, he quando Liga de 2.ª inferior, e as outras Partes lhes servem de acompanhamento; e receber o Baixo as Ligaduras, he quando elle serve só de acompanhar as mesmas, que são feitas entre as ditas Partes.

Perg. VIII. Por que he propria a Corda da 4.ª, e a do mesmo Tom para a Ligadura da 2.ª inferior? *Resp.* He porque a Ligadura que o Baixo faz, acompanha-se com 4.ª Superflua, e 6.ª: esta Harmonia he semelhante á que produz a dita Corda da 4.ª do Tom, quando desce da 5.ª, e na Resolução cahe na Postura de Vozes propria da 3.ª, ou 7.ª do mesmo Tom.

EX-

EXAME XXVII.

A'cerca do ponto antecedente das Ligaduras.

Perg. I. POr que são concedidas ás Especies Falsas postas em Ligadura, muitas sortes de Preparar, e Desculpar em diversas Especies? *Resp.* He porque a Arte pertende sempre dar á Musica a maior variedade. A 7.ª tem a sua conducta de 3.ª, e 5.ª: póde Preparar em 3.ª, 5.ª, 6.ª, ou na 8.ª: ha de ter a sua Desculpa por algum destes tres modos: com o Baixo quieto, Desliga na 6.ª: movendo elle de 4.ª assima, ou 5.ª abaixo, Desculpa na 3.ª: e subindo de Grado, Resolve na 5.ª Perfeita, ou Falsa.

Perg. II. Por que nas Cordas do Tom 2.ª, 6.ª, 7.ª, ou da 4.ª alterada, são mais proprias as Ligaduras de 7.ª, do que em outras? *Resp.* He porque como as ditas Cordas tem propriamente 3.ª, e 6.ª, com estas Especies ficão logo, que Desculpa a 7.ª, e se deixá a 5.ª, que lhe servio de acompanhamento.

Perg.

Perg. III. Por que na conducta da 7.ª, humas vezes póde levar a 5.ª, e outras não? *Resp.* Quando a 5.ª for Perfeita, póde acompanhar a 7.ª; porém quando a 5.ª he Falsa, esta deve cumprir as suas precisas condições como tal, ou não se ha de escrever, mas sómente a 3.ª Note-se, se o acompanhamento da 7.ª contém 3.ª Maior, póde levar a 5.ª Perfeita, e he Regra geral.

Perg. IV. Por que se diz, que tambem a 7.ª Desculpa na 8.ª? *Resp.* He porque assim parece; mas será por Supposição na 6.ª, havendo Gloza.

Perg. V. Por que se póde Desligar de huma 7.ª em outra, e da 7.ª na 4.ª de Tritono, ou Superflua? *Resp.* Tudo póde ser por Supposições, e Glozas, isto he, supponde pela primeira Figura todas as outras que são Gloza, o que se permitte para o bom modo de cantar.

Perg. VI. Por que não póde Prevenir-se na 7.ª, para ligar em 9.ª nem Preparar em 9.ª para ligar na 7.ª, ainda que nas mais Dissonantes he permittida a Prevenção na mesma, ou n'outra Falsa para Ligar qualquer? *Resp.* Assim he;

po-

porém nas ſobreditas não ſe conſente; por não ir contra o Natural; porque a Ligadura da 9.ª, ou 2.ª inferior he propria ao Baixo, e a de 7.ª á Parte ſuperior: do que ſe ſegue, que o Baixo não ha de Ligar em 7.ª, nem entre as Vozes Agudas póde haver Ligadura de 9.ª propriamente; e na Eſpecie, que não admitte Ligadura, não ſe deve Prevenir.

Perg. VII. Por que para ſe fazer Ligadura de 7.ª, de 2.ª, ou de 5.ª Falſa baſtão ſómente duas Vozes? *Reſp.* He porque qualquer deſtas Eſpecies Falſas, não preciſa de mais acompanhamento para fazer o ſeu effeito em Ligadura: a 7.ª deſce ordinariamente á 6.ª, a 2.ª á 3.ª, e a 5.ª Falſa tambem á 3.ª; mas neſta ultima ha de ſubir o Baixo Gradatim.

Perg. VIII. Por que he mais attendivel, e ſingular a 6.ª menor para a Prevenção das Ligaduras, do que a 6.ª Maior, e em que circumſtancias? *Reſp.* He porque na 6.ª menor póde-ſe Preparar para Ligar mais Diſſonantes, do que na 6.ª Maior: neſta não ſe ha de Prevenir mais, que para Ligar em

7.ª Maior, e a Ligadura da 4.ª, e 5.ª; e naquella póde-se Preparar para Ligar a dita Ligadura da 4.ª, e 5.ª, a de 5.ª Falsa, e a de 7.ª menor.

Perg. IX. Por que não se póde Preparar a Ligadura da 9.ª na 8.ª, e resolver tambem na mesma 8.ª? *Resp.* Porque são duas 8.as prohibidas; pois sendo a 9.ª Especie Falsa, como he, ella não as salva, porque huma Dissonante não livra duas Perfeitas.

Perg. X. Por que a Ligadura da 9.ª Superior, ácerca do Baixo praticamente, tem só para a sua Prevenção a 3.ª, ou 10.ª, 5.ª, 6.ª, e não sempre a 8.ª? *Resp.* He porque não deve Preparar na 8.ª para Desculpar na mesma; mas póde Prevenir na 8.ª para Resolver de muitas sortes, por Movimento de ambas as Partes ao tempo da Desculpa, sendo o Baixo diminuido. Póde Desculpar na 6.ª, subindo o Baixo de 3.ª: na 3.ª, ou 10.ª, descendo de 3.ª o Baixo: na 5.ª, saltando o mesmo Baixo de 4.ª assima; e estando o Baixo quieto, na 8.ª, não tendo Preparado nella. A 9.ª tem a sua conducta de 3.ª, e 5.ª

Perg.

Perg. XI. Por que não póde Desculpar, ou Preparar ſempre a Ligadura da 9.ª, a da 5.ª Falſa, e a da Superflua ſobre o meſmo Baixo, eſtando elle quieto? *Reſp.* A Ligadura da 9.ª não he Eſpecie, em que ſe poſſa Prevenir, Ligar, e Deſculpar ſobre o meſmo Baixo; porque para nella ſe Preparar, e Ligar, he Diſſonancia muito aſpera: a da 5.ª Falſa, ou da Exceſſiva tem a meſma forçoſa precisão de não poder Desligar na 3.ª, ſem mover ſubindo immediatamente a Parte inferior.

Perg. XII. Por que a Ligadura da 9.ª he muito adequada em todas aquellas Cordas, que no bater das partes do Compaſſo pedem 3.ª, e 5.ª? *Reſp.* He porque eſtas Cordas ficão ſempre com eſſas meſmas Eſpecies no Ligar, e Reſolver da 9.ª

Perg. XIII. Por que ſe póde fazer ao meſmo tempo a Ligadura de 7.ª com a da 9.ª: a da 9.ª, ou a de 7.ª com a da 4.ª, e 5.ª? *Reſp.* He porque o proprio acompanhamento, ou conducta de 3.ª, e 5.ª, que ſe dá á Ligadura de 7.ª, he parcial á Ligadura da 9.ª; pelo que podem con-

correr juntas: e em quanto ás Ligaduras da 9.ª, ou 7.ª com a da 4.ª, e 5.ª; esta tambem concorda com qualquer das outras duas Ligaduras, excepto em levar a 3.ª, depois que desce a ella a mesma 4.ª

Perg. XIV. Por que se acompanha a Ligadura da 9.ª, e 4.ª só com a 5.ª, e não se lhe póde escrever juntamente a 8.ª, nem a 3.ª? *Resp.* He porque a 8.ª não póde caber por conta da 9.ª, nem a 3.ª pelo respeito da 4.ª: no que só a 5.ª he o seu acompanhamento, por ser ella parcial á 9.ª, e á mesma 4.ª

Perg. XV. Por que Ligando huma Voz a 5.ª Falsa, lhe dá a Arte diversos lugares para a sua Prevenção? *Resp.* Ella póde Prevenir ordinariamente em 3.ª, na mesma 5.ª, em 6.ª, ou 8.ª; mas depois de Ligar, ha de o Baixo subir Gradatim para receber a Desculpa em 3.ª; e se elle mover de 3.ª abaixo ao tempo de Desligar, então será na 6.ª. A conducta da 5.ª Falsa he de 3.ª, e 6.ª, ou talvez de 7.ª

Perg. XVI. Por que a 5.ª Falsa ordinariamente tem as Cordas da 7.ª, e a

da

da 4.ª alterada do Tom para a ſua Ligadura, ou junta com a 7.ª, ou ſó per ſi Ligada, ou opprimida da 6.ª? *Reſp.* He porque ella logo ſe ha de Reſolver em 3.ª ſobre a Corda da 5.ª, ou do proprio Tom.

Perg. XVII. Por que he prohibido fazer Ligaduras da 4.ª, e 5.ª ſeguidamente, aſſim como ſe fazem as de 7.ª, ou 9.ª? *Reſp.* Porque ſerião tantas 5.ªs Gradatim com o Baixo no acompanhamento das 4.ªs, quantas foſſem as ditas Ligaduras.

Perg. XVIII. Por que acompahando-ſe tambem as Ligaduras de 7.ª com a 5.ª, ſe podem fazer eſtas ſeguidamente, e não as da 4.ª, e 5.ª? *Reſp.* Porque á Ligadura de 7.ª he a 5.ª Eſpecie de acompanhamento, por ſer com o Baixo a Ligadura; e na da 4.ª, e 5.ª ſerve eſta de primeira Voz á Ligadura, como eſſencial della, por ſer entre as Partes particulares.

Perg. XIX. Por que a Synalefa da 4.ª póde Reſolver apparentemente com o Baixo de tres modos; e quaes são? *Reſp.* São eſtes: Póde deſcer á 6.ª, moven-

vendo o Acompanhamento de 4.ª á parte inferior: á 3.ª ſobre a meſma Nota com quem parece que liga: e á 8.ª faltando o Baixo 3.ª aſſima; mas verdadeiramente ella ſó Reſolve em 3.ª da Parte ſuperior com quem faz a Ligadura, ainda que o Baixo póde mover dos tres modos ſobreditos.

Perg. XX. Por que são as Ligaduras de 2.ª, a da 4.ª, e 5.ª, e a de 7.ª as que ſe podem eſcrever com todas ás ſuas condições perfeitas, ſem mover a Voz com quem liga? *Reſp.* He porque ellas tem a poſſibilidade de Prevenir, Ligar, e Deſculpar Gradatim, deſcendo logo á Eſpecie Imperfeita, eſtando o Baixo quieto; o que não póde fazer ſempre a Ligadura da 9.ª, ou a da 5.ª Falſa, ou Superflua, pois neſtas ultimas de neceſſidade ha de mover ſubindo a Parte inferior com quem Padecem, para encontrar com a Deſculpa.

Perg. XXI. Por que ha duas Ligaduras, que huma póde evitar duas 5.as na Harmonia, e outra conceder as duas 5.as n'outras tantas Notas ſubindo? *Reſp.* Para ſoccorro da Arte; porque a Liga-

du-

dura de 2.ª inferior no Baixo, Ligando na Corda 4.ª do Tom, evita as duas 5.as que haverião na Harmonia, indo da dita 4.ª para a 5.ª do meſmo Tom: pelo que as Eſpecies da Ligadura são as proprias que competem á 5.ª. A Ligadura de 7.ª, v. g., ſobre a 2.ª do Tom, he para ſe poder praticar tambem duas 5.as na Harmonia, como são a 5.ª, que compete á propria Corda do Tom, e a 5.ª com que ſe acompanha a 7.ª Ligada na ſobredita Corda 2.ª do Tom.

EXAME XXVIII.

Que apura o proprio aſſumpto das Ligaduras, e até meſmo entre as Partes particulares.

Perg. I. POr que ha Eſpecies Diſſonantes poſtas em Ligaduras entre as Vozes? *Reſp.* Para com ellas haver maior perfeição na Harmonia. Não he ſó com o Baixo que ſe contão as Eſpecies Conſonantes, ou Falſas, tambem ſe attendem ácerca das Partes parti-

ticulares as Consonancias, e Dissonancias entre si: a 2.ª, e a 7.ª podem-se Ligar entre as Vozes, e a 5.ª Falsa; mas esta ao mesmo tempo será 7.ª com o Baixo; e recebendo este a Ligadura, já então não he entre as Vozes, por ella ser com o proprio Baixo, como Parte mais principal.

Perg. II. Por que estendeo a Arte á Ligadura particular entre as Partes o indulto, ou privilegio de que tivesse as suas mesmas condições essenciaes de Preparar, Ligar, e Desculpar? *Resp.* Para que se entendesse alli mesmo, que a Preparação se póde fazer em Especie Consonante Perfeita, ou Imperfeita, e até mesmo na Dissonante, que ha de ser Ligada, ou n'outra qualquer. Para que não se ignorasse que a Figura, ou Nota que Liga, seja em Especie Falsa: e para que se advertisse que a Desculpa desça á Imperfeita, assim como se pratíca com o Baixo.

Perg. III. Por que as Ligaduras Perfeitas entre as Vozes particulares ou são de 2.ª inferior, ou de 7.ª? *Resp.* He porque se a Voz que Liga está superior

á

á que faz Padecer, he de 7.ª; e se lhe fica inferior, he de 2.ª

Perg. IV. Por que não se podem escrever entre as Partes particulares, fóra de Ligadura, as Dissonantes 2.ª, e 7.ª? *Resp.* He porque ellas absolutamente hão de ser Ligadas, tanto entre as Vozes, como com o Baixo.

Perg. V. Por que são mais as Ligaduras que se fazem entre as Partes particulares, do que com o mesmo Baixo; e como se devem entender humas, e outras? *Resp.* A Ligadura entre as Partes he quando huma Padece, e outra a faz Padecer: e com o Baixo he quando elle mesmo Padece, Ligando de 2.ª inferior, ou faz Padecer a alguma Parte particular em 7.ª

Perg. VI. Por que podem representar-se, ou parecer Dissonantes as Especies Perfeitas, e ainda mesmo as Imperfeitas? *Resp.* Para com o Baixo de nenhuma fórma; porém sim entre as Partes particulares, pois não obstante serem com o Baixo boas Especies, ellas mesmas entre si humas com outras podem Padecer como Dissonantes: de for-

ſorte, que todas as Eſpecies tem a poſſibilidade de fazer Ligadura de 2.ª inferior, humas com outras, ou ſejão Falſas, Perfeitas, ou Imperfeitas; mas ao meſmo tempo ácerca do Baixo, não deixaráõ de ſer Imperfeitas, Perfeitas, ou Falſas: e eſtas ultimas ſerão, neſte caſo, duas vezes Diſſonantes. Sobre hum Taſto fêrmo eſcreva-ſe a 8.ª cuberta da 9.ª: a 7.ª da 8.ª: a 6.ª da 7.ª: a 5.ª da 6.ª: a 4.ª da 5.ª: a 3.ª da 4.ª: a 2.ª da 3.ª: o Uniſono da 2.ª; e a que for Padecendo, vá Deſculpando: no que ſe vê, que todas eſtas Eſpecies fazem Ligadura de 2.ª inferior com aquella que a faz Padecer: o que não obſtante, ellas são para com o Baixo 8.ª, 7.ª, 6.ª, 5.ª, 4.ª 3.ª, e 2.ª, ſendo as que são Falſas de ſua natureza duas vezes Diſſonantes, huma com o meſmo Baixo com quem Padecem, e outra com a Parte ſuperior que tambem as opprime, e mortifica.

Perg. VII. Por que diſtingue a Arte a Ligadura de Figura Conſonante, da Ligadura de Eſpecie Falſa; e como iſto ſe entende entre os Muſicos Sabios? *Reſp.* He porque o Compoſitor póde

con-

contar as Efpecies, e Figuras de hum modo com o Baixo, e de outro com qualquer das Partes particulares. A Ligadura, v. g, da 5.ª, e 6.ª moftra o que he Ligadura de Figura, ou Ligadura de Efpecie Falfa: a Ligadura, em que eftá a 5.ª Perfeita com o Baixo, he de Figura Confonante, qual he a dita 5.ª; porém efta tambem ferá ao mefmo tempo Ligadura de 2.ª inferior, Efpecie Falfa, ácerca da que a opprime, e faz Padecer. Mais claro: para com o Baixo, he Ligadura de Figura Confonante; e para com a que eftá em 6.ª do mefmo Baixo, he Ligadura de Efpecie Falfa. O proprio fe deve obfervar concernente á 4.ª Jufta, quando efta fe póe com o Baixo na Synalefa da 4.ª, e 5.ª: no que fe entende bem, e verdadeiramente a diftinção que faz a Arte da Ligadura de Efpecie Falfa, á Ligadura de Figura Confonante.

Perg. VIII. Por que fe dá o nome de Ligadura de 2.ª inferior entre as Partes, quando fe efcreve fobre o Baixo 4.ª, e 5.ª, ou 5.ª, e 6.ª? *Refp.* He por ferem eftas mefmas Efpecies as que ef-

tão

tão Ligadas entre ſi em 2.ª, ao meſmo tempo que ellas tambem fórmão 5.ª, e 6.ª, ou 4.ª, e 5.ª com o Baixo: e as proprias condições que tem ſobre elle eſtas Ligaduras, as meſmas ſe obſervão, ſendo entre as Vozes Preparando na Conſonante, ou Diſſonante, Ligando na Falſa, e Deſculpando na Imperfeita: advirto, que póde ſer com o Baixo a Ligadura da 4.ª, e 5.ª, e ſer entre as Partes de 2.ª ou 7.ª: quero dizer, quando a Voz mais alta Padece, he de 7.ª; e quando Padece a mais baixa, he de 2.ª

Perg. IX. Por que com o Baixo não ha obrigação de Desligar, não ſendo a Ligadura com elle? *Reſp.* He porque na Reſolução das Ligaduras, que ſe fazem entre as Vozes, póde o Baixo ir neſſe tempo a qualquer Eſpecie Conſonante que lhe for melhor.

Perg. X. Por que he o Baixo humas vezes preciſo á Ligadura, e porque deixa outras de o ſer? *Reſp.* Deixa de ſer preciſo o Baixo nas Ligaduras particulares, que ſe fazem entre as Vozes, porque então elle ſó he, naquelle Periodo de Muſica, Parte de Acompanhamento,

e não eſſencial á Ligadura; pois ainda que ſe lhe tire, ſempre ficará a Ligadura bem feita: e he preciſo, quando elle meſmo Padece em 2.ª inferior, ou faz Padecer de 7.ª a outra Parte.

Perg. XI. Por que as Ligaduras de 2.ª inferior, ou de 7.ª entre as Partes particulares, ſe eſcrevem commummente ſobre as Cordas 4.ª, 5.ª, ou 7.ª do Tom? *Reſp.* He porque eſtas Cordas ſempre são Acompanhamento das ditas Ligaduras particulares; pelo que ellas Reſolvem entre ſi como devem, ao meſmo tempo que fórmão Eſpecies Conſonantes com o Baixo.

Perg. XII. Por que dando-ſe 5.ª Superflua em Ligadura, ſe ha de eſcrever com ella preciſamente 6.ª menor, e não Maior? *Reſp.* He porque a 6.ª menor he Conſonancia mais aprazivel do que a 6.ª Maior, a qual neſte caſo ſeria inſoffrivel: no que achando-ſe a 5.ª Exceſſiva em Ligadura com o Baixo, ha de huma Voz concorrer na 6.ª menor para produzir boa Harmonia.

Perg. XIII. Por que a Ligadura da 4.ª, e 5.ª, e a da 5.ª, e 6.ª não fazem

Li-

Ligaduras com o Baixo? *Reſp.* He porque ellas são Eſpecies Conſonantes Perfeitas, e não Falſas; pelo que ſó entre ſi he que podem fazer Ligaduras particulares, e não com o Acompanhamento, pois elle ácerca deſtas Ligaduras he ſó huma Parte aggregativa com que as acompanha. A Ligadura ſuperior da 4.ª Superflua eſcreve-ſe com a 5.ª: póde Deſculpar em 3.ª ſem mover o Baixo. A Ligadura da 4.ª Diminuta quer o ſeu acompanhamento na 5.ª Falſa, ou na 6.ª: Deſculpa em 3.ª; mas ha preciſão de mover o Baixo Gradatim ſubindo. A Ligadura da 5.ª Superflua, ou Exceſſiva com o Baixo, tem a ſua conducta de 3.ª, e 6.ª menor; ha de preciſamente fazer-ſe Gloza, e depois mover o Baixo ſubindo de grado para Deſculpar na 3.ª Eſta Ligadura faz-ſe poucas vezes.

EX-

EXAME XXIX.

A'cerca de outras mais circumstancias das mesmas Ligaduras.

Perg. I. POr que as Dissonantes suppõe pelo que são, quando nellas se Liga, e não por Consonantes? *Resp.* He porque então cumprem na Ligadura como devem, os preceitos da Arte de Preparar, Ligar, e Desculpar.

Perg. II. Por que havendo Ligadura Perfeita, suppõe a Especie Falsa pelo que he alli, para que se possa avaliar no ouvido como Consonante? *Resp.* Ha de se entender tambem assim, ainda quando está Ligada perfeitamente com as mesmas condições que manda a Arte: e a razão he, porque o tempo da Ligadura he hum Periodo Sonoro, e por isso suppõe pelo que he toda a Especie Falsa em Ligadura; mas não assim fóra della, pois não póde nenhuma Especie Dissonante suppôr, não sendo pela boa; á sombra de quem só ha de passar.

Perg. III. Por que póde acompanhar-se a Parte que Liga com outra, que se-

ſeja Eſpecie ſua Diſſonante? *Reſp.* He porque toda a Falſa Ligada ácerca do Baixo, póde fazer juntamente outra Ligadura de 2.ª inferior com Parte ſuperior que a cubra, e que a faça tambem Padecer; como v. g., opprimir a 7.ª com a 8.ª: as 4.ᵃˢ Diſſonantes Diminuta, ou Superflua, com a 5.ª Falſa, ou Perfeita: a 9.ª com a 10.ª: a 5.ª Diminuta com a 6.ª menor; porque aſſim he que ſe fórmão as Ligaduras de 2.ª inferior entre as Partes perfeitamente. Note-ſe: a Ligadura da 4.ª, e 5.ª Juſtas; a da 5.ª, e 6.ª são propriamente Ligaduras particulares entre as Partes, e não com o Baixo com quem a 4.ª, ou 5.ª são Conſonantes Perfeitas, ainda que pareça que ſe appellidão a reſpeito delle, como já inſinuei outras vezes.

Perg. IV. Por que huma propria Eſpecie póde ſer conſiderada em differentes modos? *Reſp.* Porque huma couſa he contalla com o Baixo, e outra comparalla com as mais Vozes. Combinando as Conſonancias 3.ª, 5.ª, e 8.ª ſobre o Uniſono, acharemos que a 5.ª tambem eſtá em 3.ª da 3.ª do

Uni-

Unisono: a 8.ª fórma juntamente 6.ª com a 3.ª, e 4.ª Perfeita com a 5.ª, de sorte, que havendo a relação destas Especies entre as Partes, não deixão de ser ao mesmo tempo 3.ª, 5.ª, e 8.ª sobre o Unisono, ou Baixo.

Perg. V. Por que na Ligadura do Baixo, que he de 2.ª inferior, á qual, sendo a Quatro, compete tambem a 4.ª Superflua, e a 6.ª: no caso de ser a maior numero de Vozes a Composição, quaes são as Especies que devem dobrar-se? *Resp.* A primeira, que se duplica, he a 2.ª superior; e se forem mais Vozes, a 6.ª, de sorte, que a 4.ª de Tritono nunca se dobre por ser muita a sua Dissonancia, ainda que seja a oito Vozes.

Perg. VI. Por que tambem a mesma Ligadura de 2.ª inferior no Baixo póde ser acompanhada com a 5.ª, sendo a Tres? *Resp.* Porque a Tres he alli mais Sonora com a 5.ª, do que com a 6.ª, mas ha de ser a 4.ª Perfeita; e sendo a Quatro, dobre-se a 2.ª superior, como está dito.

Perg. VII. Por que nas Composições

a Tres, na Ligadura da 4.ª, e 5.ª: na de 7.ª: na da 9.ª se deixa sempre huma Especie daquellas com que se acompanhão estas Ligaduras para o lugar da quarta Voz, e quaes são? *Resp.* Na Ligadura da 4.ª, e 5.ª deixa-se a 8.ª: na de 7.ª, e na da 9.ª não tem alli o seu lugar a 5.ª, mas sómente a 3.ª; e isto he, porque a 8.ª, e a 5.ª são neste caso menos Harmoniosas, e só occupão o lugar proprio de encher, quando a Composição for a Quatro.

Perg. VIII. Por que ha de achar-se no posto, ou lugar da terceira Voz a Especie, que acompanha a Dissonante na Ligadura? *Resp.* Porque a primeira Voz he o Baixo: a segunda Voz a Especie que Liga, e Padece na Dissonante: a terceira Voz a Especie que a acompanha; e a quarta Voz a que se acha na 8.ª, ou 5.ª do Unisono: de sorte, que Ligando a 4.ª, ou a 7.ª, a Voz que está em 8.ª com a primeira, he quarta Voz; e quando Liga a 9.ª, he a quarta Voz a que se acha em 5.ª com o Baixo: no que se entendem os lugares proprios das Especies a Duo, a Tres, e

a

a Quatro, obſervando-ſe eſta dita ordem. A ponderação de 1.ª, 2.ª, 3.ª, e 4.ª Voz de que ſe trata, não he de Fé; mas ſim huma preciſa noção das Eſpecies; que são melhores na formalidade da boa Harmonia, e que produzem, por eſte modo, maior effeito; porém não tira que ſeja abolida alguma vez, quando não fizer Cantar bem as Partes, ou por qualquer outro motivo racionavel.

Perg. IX. Por que ſe adverte que a Prevenção da Ligadura póde ſer de mais, ou menos, ou igual Valor que a Figura Ligada? *Reſp.* He porque não eſtá niſſo a ſua eſſencia; mas ſim em que a Falſa não exceda ordinariamente huma parte do Compaſſo: como tambem não he da meſma eſſencia, que a Deſculpa poſſa ter igual, ou menor, ou maior demora do que a Figura Ligada. Mais claro: a Prevenção póde ſer abſolutamente em qualquer Eſpecie Conſonante, ou Diſſonante; advertindo porém, que ſe Preparar, ou Prevenir na Eſpecie Diſſonante, maiormente ſendo a meſma em que ſe Liga, não deve exceder a Prevenção huma parte do Com-

passo, por não estar muito tempo na Falsa: de ordinario deve Prevenir nas partes menos principaes do Compasso, e Ligar nas mais principaes delle, que he sempre no bater da primeira do chão, ou do ar, e Desculpar Gradatim logo na outra immediata.

Perg. X. Por que he prohibido Prevenir Ligadura na Especie Dissonante, por Movimento de duas Vozes? *Resp.* He por não ir de chofre á mesma Dissonante, que ha de Preparar a Ligadura.

Perg. XI. Por que he contra a Arte proceder de longe, e maior perfeição o Transitar de perto, á Especie Falsa? *Resp.* He porque assim não se faz tão sensivel a Dissonancia, e ainda mesmo por ser imperfeição o salto no melhor modo de Cantar.

EX-

EXAME XXX.

Que apura mais a materia das Especies Falsas em Ligadura.

Perg. I. POr que se póde ás vezes accommodar nos Tons de 3.ª menor, como v. g. em o de D., na Ligadura do Baixo sobre a Corda da 4.ª do Tom, em lugar da 2.ª, a 3.ª menor com a 4.ª Superflua? *Resp.* Porque a 4.ª Superflua he da essencia propria da Ligadura do Baixo; e a 3.ª menor, estando tambem em Synalefa, tem apparencia de outra Ligadura, juntando-se-lhe o C. ※, que he a 4.ª Superflua, sobre B. b., que he a 3.ª menor, descendo esta para A., e subindo C. ※ para D., o que he ir da 4.ª de Tritono da Ligadura do Baixo para a 6.ª da sua Desculpa em F.: no que sente o ouvido hum bellissimo effeito bem a proposito para algumas adequadas expressões da Letra.

Perg. II. Por que póde haver Gloza ao tempo de Prevenir, e Resolver? *Resp.* He porque tambem se permitte Movimento, na occasião de Ligar, na Par-

Parte que recebe a Ligadura, e faz Padecer a Voz Ligada; no que fórma outra Especie differente daquella a que tinha obrigação de sahir, v. g. da 7.ª ha preceito de Desculpar em 6.ª, e muitas vezes Desliga na 3.ª, ou 5.ª, não por occasião da Voz que Ligou, mas sim por haver Movimento no Baixo. O mesmo póde succeder em qualquer outra Falsa que se Ligue, como v. g. se o Baixo Liga em 2.ª inferior, e devendo Desligar na 3.ª, se mover a Voz que o faz Padecer, Desliga talvez em 6.ª, &c. Pelo que sempre que se põe huma Especie em lugar de outra, he Gloza, no que deve-se entender que ha Gloza, não Desligando na Imperfeita mais proxima a respeito da Voz que recebe a Ligadura, e não da que Liga.

Perg. III. Por que sendo a Gloza na Voz que Liga, não ha de haver Movimento de huma para outra parte do Compasso; mas póde havello antes dentro da mesma parte, com tanto, que sempre a ultima Figura seja no lugar proprio da Prevenção? *Resp.* Isso he bem certo; e ainda mesmo quando ha

Glo-

Gloza na Voz, que recebe a Ligadura, póde usar o Encontro em qualquer Falsa, havendo Consonante por quem possa suppôr.

Perg. IV. Por que a Prevenção da Ligadura não póde ser Gloza? *Resp.* Porque suppõe pelo que he, e a Gloza deve suppôr huma cousa por outra.

Perg. V. Por que, e de quantos modos podem Entrar as Vozes algumas vezes nas Especies Dissonantes, suppondo-as como Falsas? *Resp.* He para dar maior variedade á Musica, e mais desafogo aos Compositores. De quatro modos tem lugar de Entrarem as Partes em Especies Falsas: o 1.º he Recebendo Ligadura: o 2.º Prevenindo para Ligar: o 3.º passando má por boa: e o 4.º suppondo Pausa por Figura, e a Especie Dissonante como tal. Entrar na Falsa, recebendo Ligadura, he quando huma Parte está Ligando, e Entra outra, fazendo-a Padecer, ou seja o Baixo a que Ligue, ou outra qualquer; e póde ser em 2.ª, 4.ª, 7.ª, 5.ª Diminuta, ou 4.ª Superflua, tanto pela parte superior, como pela inferior. Entrar na Disso-

ſonante, Prevenindo Ligadura, he fazer Entrada n'uma para Ligar outra, ou a meſma Falſa; e ſendo permittido Entrar nella para fazer Padecer, o meſmo ſe concede para Prevenir Ligadura, Entrando em 2.ª, 4.ª, 5.ª Falſa, ou 7.ª, e ſuas Compoſtas, &c. Iſto pratica-ſe, porque toda a Ligadura póde tambem ter a ſua Prevenção na Eſpecie Diſſonante. O Entrar, paſſando má por boa, he quando não havendo Gloza na Voz que Entra, ſuppõe o primeiro ponto máo pelo ſegundo bom. Entrar em Falſa, como tal, he quando Entra a Diſſonante, ſuppondo pelo que he, e então não póde haver ſuppoſição propria de outra Eſpecie: ella ha de ſer em 5.ª Falſa, 7.ª menor, ou Diminuta, de ſorte, que havendo Pauſa, que anteceda á 5.ª Falſa, entenda-ſe a 6.ª, e antes da 7.ª a 8.ª: eſta ſuppoſição não he verdadeira, mas póde paſſar ſemelhante Entrada, porque não ſoa de todo mal, nem falta á boa Harmonia; e como depois da Eſpecie Diſſonante deſce logo á Imperfeita immediata, como ſuccede nas Ligaduras, baſta ſó eſta circumſtancia para o ouvido,

do, e para ſe pôr em Pratica, ſegundo os Modernos. Porém he muito melhor ſe no lugar da Pauſa Cantar alguma Parte na 6.ª confinante da 5.ª, ou na 8.ª ſuperior á 7.ª, porque aſſim ao meſmo ouvido lhe parece que a 5.ª Falſa deſce da 6.ª, e a 7.ª da 8.ª. Pergoleſe moſtra alguns deſtes modos, tanto no primeiro ℣. do ſeu *Stabat Mater*, como tambem no ℣. *Quando corpus morietur*: e n'outros muitos Authores encontrão-ſe todos os ſobreditos quatro modos de Entrarem as Vozes nas Eſpecies Diſſonantes. E ainda que o ultimo, de uſar a Falſa como tal, não he de todo bem recebido, ſegundo a Arte, com tudo, como não ſoa mal, nem falta á boa ſatisfação do ouvido, póde paſſar: a razão he eſta: huma couſa que ſe vê muitas vezes praticada pelos Meſtres, e não deſtroe a Harmonia, deve-ſe permittir pelo repetido uſo em que já eſtá, ainda meſmo que falte n'alguma couſa ás primeiras Regras, que eſtabelecêrão os Doutos Filarmonicos Antigos: elles obrárão mais atados, e cingidos ao rigoroſo da Sciencia; mas os Modernos

com

com o uſo, e Pratica vão facilitando, e fazendo alguns primoroſos enchanches a eſſas meſmas Regras primitivas da Arte.

EXAME XXXI.

Acerca das Fugas, e das Imitações.

Perg. I. POr que ſe uſa na Muſica da palavra Fuga? *Reſp.* Porque ſignifica fugir; è á Voz que vai diante nunca a póde alcançar a que a ſegue: no que Fuga rigoroſamente, ſegundo os Antigos, he quando a Imitação repete por inteiro, em quanto ha Canto que Imitar; mas os Modernos chamão a iſto *Canon.* Paſſo, he quando ſómente Imita huma Voz a outra n'alguns pontos, ao que no tempo preſente lhe damos o nome de Fuga.

Perg. II. Por que ſe uſa da palavra Paſſo, e o que por ella ſe entende? *Reſp.* O Termo Paſſo dá a entender na Muſica aquella ſujeição com que entrão, e ſe encaminhão as Vozes para ſe Imitarem humas a outras; e por eſte regu-

lar

lar procedimento he que se lhe veio a chamar Passo, isto he, hum certo Caminho, pelo qual se dirigem as Partes nas Entradas das Fugas.

Perg. III. Por que, e como se nomeiáo as Vozes, ou Partes com que se fórmão as Fugas? *Resp.* He para a distinção das mesmas Partes: a 1.ª Voz, que principia com o Passo, ou Motivo da Fuga, chama-se Guia; e á 2.ª, que entra com a sua Resposta, Consequente: a que segue em 3.º lugar segunda Guia, e á que entrar depois desta, segunda Consequente, &c.

Perg. IV. Por que dão os Authores diversos nomes ás Fugas, como v. g. Fuga Real, Fuga de Imitação Regular, ou Irregular, Fuga ás avéssas, Fuga do Tom, e Fuga Irregular? *Resp.* He porque ellas tem suas differenças por onde se distinguem. A Fuga Real attende mais ás Cordas do Tom, do que á Imitação das mesmas Distancias: nella, quando responde a segunda Voz, não póde esta formar sempre todos os Intervallos da Proposta, ou Guia, pois ao que expõe a primeira Voz, v. g. dentro da

5.ª,

5.ª, ha de reſponder a Conſequente, accommodando a ſua Reſpoſta reſtrictamente na 4.ª, ou ao contrario; quero dizer, ſe a primeira Voz, ou Guia entra na 5.ª, ha de ſe encaminhar ao Tom; e entrando a Conſequente, ou ſegunda Voz no Tom, deve fazer a Clauſula na 5.ª, e ſó aſſim não ſahirá do meſmo Tom.

Perg. V. Por que he differente a Fuga de Imitação Regular da Irregular? *Reſp.* Diſtingue-ſe deſta ſorte: a Fuga de Imitação Regular deve reſponder a Voz Conſequente com infallibilidade pelos meſmos Intervallos da ſua Guia: ſe no fim ſe encaminhar ao proprio Tom, ſerá de Imitação Regular; mas ſe ſahir delle, que he o mais ordinario, então he Irregular no que ha de formar dous Tons. Eſta Fuga póde conter as tres circumſtancias de Qualidade, Quantidade, e Nomes, as quaes não póde inteiramente cumprir outra qualquer.

Perg. VI. Por que ſe diſtingue, e em que a Fuga ás avéſſas? *Reſp.* Bem propriamente, porque reſponde a ſegunda Voz,

Voz, repetindo ſempre toda aquella Muſica, que expõe a primeira, com os Movimentos ao contrario.

Perg. VII. Por que he chamada aſſim a Fuga do Tom? *Reſp.* He porque reſponde dentro do meſmo, como a Real; mas tem a precisão nos Tons de 3.ª menor, quando na Clauſula differ a primeira Voz *fá*, *mí* da 6.ª menor para a 5.ª, de lhe reſponder a ſegunda Voz *mí*, *ré* para formar o Tom: e daqui lhe provêm a ſua propria denominação.

Perg. VIII. Por que ſe dá á Fuga Irregular eſte nome? *Reſp.* Elle bem ſe conforma com ella propriamente, porque na Fuga Irregular propõe as Guias, e reſpondem as Vozes Conſequentes, entrando a primeira Nota fóra das Cordas principaes do Tom, pela qual irregularidade ſe lhe deo eſſe nome.

Perg. IX. Por que as Imitações que medeião nas Fugas, ou n'outra qualquer Compoſição, são melhores humas do que outras? *Reſp.* He para que poſſa haver eſcolha. As que reſpondem mais perto, ou com os meſmos Nomes,

da

da Solfa, são as melhores: como as de 4.ª abaixo, as de 5.ª, as de 3.ª, as de 6.ª: ou tambem as de 7.ª, as de Unisono, ou 8.ª, e as de 2.ª, ou 9.ª E ainda mesmo para se fazerem os *Canones* pelas Especies dos ditos Intervallos.

Perg. X. Por que são tres os generos de Imitações que ha na Musica, e quaes são? *Resp.* Para maior variedade da mesma Musica. Elles são de Movimentos de Syllabas, e de Figuras: a Imitação de Movimentos he, quando huma Voz sóbe, ou desce de Grado, ou de 4.ª, 5.ª, &c. e a outra faz tambem os mesmos Transitos: a Imitação de Syllabas he, quando huma Parte diz, v. g. *ré*, *fá*, ou *ré*, *lá*, &c. e a outra nomeia os proprios Nomes; porém não importa que seja sempre com os mesmos Intervallos, e póde huma mover de 5.ª, e a outra de 8.ª, &c. a Imitação de Figuras deve convir com os outros dous generos, de sorte, que se a Imitação he com huns proprios Movimentos, ou Syllabas, tambem ha de ser com humas equivalentes Figuras, em quanto ás Syllabas, e Movimentos.

Perg.

Perg. XI. Por que entre os tres generos de Imitações são melhores as que se conformão nos Movimentos, e Figuras? *Resp.* He porque a Imitação de Syllabas he menos attendivel, pois quando se Canta a Letra, ou Toca, não se ouvem os Nomes da Solfa.

Perg. XII. Por que se mandão apertar os Passos no decurso das Fugas, e de quantos modos se póde fazer? *Resp.* De dous modos: ou diminuindo o Valor de algumas Figuras, ou entrando as Partes mais cedo do que entrárão na sua primeira Introducção, sendo muito conveniente o aperto dos Passos cada vez mais, e mais, assim porque ficão menos extensas as Fugas, como por ser maior primor da Arte.

Perg. XIII. Por que commummente as Cadencias, que se fazem em toda a Fuga no fim dos Passos para entrarem as Imitações, são de 2.ª, ou de 7.ª Desculpando na 6.ª, ou 3.ª Maior? *Resp.* He para ficar a Cadencia da 4.ª, e 5.ª para depois das Imitações, quando entra o Passo. As Cadencias de 2.ª, e

as de 7.ª são como *entre medias*, e a da 4.ª, e 5.ª he verdadeiramente Clausula Final.

Perg. XIV. Por que se acha alguma difficuldade em fazer Ligaduras nos Canones? *Resp.* He porque nem sempre ellas podem caber na Harmonia precisa. Nos de Unisonos, 2.ª, 4.ª, 5.ª, e 8.ª, não ha muito embaraço para se escreverem algumas Ligaduras; porém nos de 3.ª, 6.ª, e 7.ª são custosas bastantemente, e poucas vezes serão praticaveis.

Perg. XV. Por que nos Canones, Fugas, e mais Composições, que levão Tema, se permittem algumas licenças? *Resp.* Tomão-se algumas liberdades, em razão dos mais apertos que ha; e assim os Tritonos não são tão defésos, as Clausulas podem-se fazer de toda a sorte: os Motos da 8.ª, ou 5.ª são menos rigorosos, e outras cousas mais, que não se concedem no commum das Composições. Isto, e o mais que se deve entender ácerca das Fugas, Imitações, &c. póde-se ver no que demostro por Exemplos figurados no meu segundo

do Livro, (*a*) onde largamente eſcrevi deſte aſſumpto.

EXAME XXXII.

Sobre a Compoſtura, ou Compoſição; e dos ſeus Preceitos Legaes, e Arbitrarios.

Perg. I. POr que ſe dá á Compoſtura da Muſica o nome de Compoſição? *Reſp.* Porque ſe ordena de hum ajuntamento de Sons Graves, e Agudos, com os quaes ſe fórmão as Conſonancias, e Diſſonancias entre ſi, e a Parte do Baixo, ſegundo as ſuas Regras privativas: pelo que deſte Harmonico compoſto he que provêm á Compoſição o nome.

Perg. II. Por que ſe denomina a Muſica Inſtrumental Harmonica, Metrica, e Rythmica? *Reſp.* Porque he huma Sciencia eſpeculativa, que conſiſte em numeros, Proporções, e outras diſtinctas qualidades, de que ſe fórmão as Eſpecies Conſonantes, e Diſſonantes. A verdadeira intelligencia de tudo, pertence á nobreza da Theorica.

(*a*) Nov. Tract. de Muſ. Metr., e Rythm. Demonſtr. XXXIX., e XL. de Pag. 224. até 253.

Perg. III. Por que a Musica Instrumental, ou Vocal posta em Pratica, se compõe de hum mixto, e aggregado de Especies Perfeitas, ou Imperfeitas, e de outras, que se dizem Falsas? *Resp.* He porque usando da Variedade dellas, segundo a Arte, resulta hum Artefacto Harmonioso de agradavel Melodia, com que a nossa Alma puramente se deleita, e tem grande complacencia.

Perg. IV. Por que denominamos Tom á coordinação de sete Cordas, ou Signos Gradatim, subindo, ou descendo, attendendo todas as suas Notas á primeira, que he donde nasce o Tom? *Resp.* He porque Praticamente damos o nome de Tom áquella primeira, ou ultima Figura, sobre a qual de ordinario principia, ou acaba a composição.

Perg. V. Por que se explica o Tom por Melodia, ou Composição? *Resp.* Porque elle he o que se compõe de Clausulas, e de diversas Modulações, attendendo ás Especies, e á Cadencia.

Perg. VI. Por que nos Tons de 3.ª Maior sobem, e descem as suas Cor-

das

das da mesma sorte, e nos de 3.ª menor sobem de hum modo, e descem de outro? *Resp.* He porque nos Tons de 3.ª Maior a 6.ª, e a 7.ª sempre são Maiores propriamente tanto subindo, como descendo; e nos Tons de 3.ª menor, he preciso a 6.ª, e a 7.ª accidentalmente Maiores subindo, ainda que de ordinario descem menores. A fundamental razão he, por evitar o desabrimento que haveria, se passasse subindo a 6.ª menor para a 7.ª Maior, o qual se escusa, alterando a 6.ª com ✳, ou ♮, conforme requer o Tom, para que as Vozes cantem bem, e não estranhe o ouvido a Entoação de Ponto e meio, em que acha qualquer Voz bastante violencia.

Perg. VII. Por que se deve dar á cada Tom a sua propriedade, Termo, e Natureza? *Resp.* He porque não sendo assim, sahirá monstruosa a Composição.

Perg. VIII. Por que ha de o Compositor attender muito ao Diapasão do Tom, e ás suas Clausulas proprias, especialmente na Cadencia Final, e Me-

diação ? *Resp.* He para proceder assim regularmente : como tambem porque elle deve eleger aquelle Tom, que for mais adequado para a expressão da Letra que ha de pôr em Musica ; e até mesmo que as Partes cantem com suavidade, e no Modular de hum para outro Tom, que seja sem escandalo, ou displicencia do ouvido.

Perg. IX. Por que recommendão os Mestres que nos principios da Composição se proceda nelles com Movimentos faceis, Notas graves, e Vozes unidas ? *Resp.* Porque será assim conforme áquella Regra dos Sabios, de que todo o principio deve ser facil, e claro.

Perg. X. Por que estabelece a Arte numero certo de Consonancias, e Dissonancias ? *Resp.* He porque são tantas, que não se podem bem numerar, e comprehender; porém assigna determinado numero dellas para explicar-se melhor, ás quaes chamamos Especies. Já se disse ácerca do Contraponto, que ellas se compõe de sete em sete diversas vezes : nomeão-se as primeiras, Especies Simples, outras sete compos-

tas ;

tas ; outras tantas De-Compostas ; outras sete Tri-Compostas, &c. As Compostas são 8.ª assima das Simples : as De-Compostas , 8.ª superior das Compostas : as Tri-Compostas, outra 8.ª mais alta das De-Compostas, &c.

Perg. XI. Por que se nomeão assim as Especies Simples? *Resp.* He porque não sahem, nem procedem de outras.

Perg. XII. Por que se dizem tambem Especies Compostas, De-Compostas , Tri-Compostas, &c. ? *Resp.* He porque as Compostas nascem das Simples, as De-Compostas sahem das Compostas, as Tri-Compostas procedem das De-Compostas, &c. tendo ellas todas o seu nascimento, raiz, e origem nas primeiras Especies Simples (excluo o Unisono , porque elle não he Intervallo) 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, 7.ª, e 8.ª Eu fallei agora como Theorico ; e a seu tempo provarei, e authorizarei com os Authores, a precisa razão que tenho para dizer que a 8.ª he Especie Simples.

Perg. XIII. Por que he muito conveniente que logo se instrua o Contrapontista, e o Compositor nas primeiras no-

noticias da Harmonia? *Resp.* He porque naquella parte, em que os progressos da mesma Harmonia não differem da mais frequente Pratica, he bem que o novo Escolar entenda essas Regras; pois ainda que ha de usar das suas excepções em termos habeis, com tudo, sempre lhe he preciso tomar logo conhecimento dellas para entrar com mais facilidade nas primeiras lições da Composição.

Perg. XIV. Por que as Regras Geraes precisas da Harmonia tanto servem ao Acompanhante, como ao Compositor? *Resp.* He porque ellas são identicas a hum, e outro: as primeiras são as seguintes: os Tons são dous, hum de 3.ª Maior, e outro de 3.ª menor. Em qualquer delles a 1.ª Corda do Tom pede para a sua composição 3.ª, 5.ª, e 8.ª A 2.ª do Tom, 3.ª menor, e 6.ª Maior. A 3.ª do Tom, 3.ª, e 6.ª A 4.ª do Tom, 3.ª, 5.ª, e 6.ª subindo para a 5.ª; e descendo a mesma Harmonia das Especies da dita 5.ª, que lhe vem a servir de 2.ª, 4.ª Superflua, e 6.ª A 5.ª do Tom, sempre com 3.ª Maior,

e

e 5.ª. A 6.ª do Tom ſubindo, 6.ª menor, e 3.ª; e deſcendo para a 5.ª, 6.ª Maior, e 3.ª. A 7.ª do Tom ſubindo, 6.ª, 3.ª, e 5.ª Falſa, ſe ficar Preparada; e deſcendo ſó 3.ª, e 6.ª. Em todas eſtas Cordas do Tom deve-ſe entender a 8.ª O Tom, a 2.ª, a 3.ª, e a 5.ª tem a meſma Harmonia ſubindo, que deſcendo: a 4.ª, a 6.ª, e a 7.ª differem no ſubir, ou deſcer em algumas Eſpecies, como ſe póde obſervar. Eſtas são as primeiras Regras da Harmonia; as ſuas excepções he o grande Artefacto da Compoſição. Quando ſe eſcreverem Eſpecies diverſas deſta ordem, ha de ſer com attenção aos Accidentes peculiares a cada Tom; porque os que forem alheios de algum, elles ſerão proprios de outro, o que he ſempre hum verdadeiro, e preciſo caminho para novas Modulações.

EX-

EXAME XXXIII.

Sobre o mesmo assumpto da Composição.

Perg. I. POr que tem destinado a Arte, e escolhido certos ajuntamentos de Especies Consonantes, e Dissonantes para se formarem todas as Harmonias possiveis, e quaes são? *Resp.* Ella estabeleceo as Regras, e Preceitos da boa Harmonia, que se forão purificando sempre com a experiencia de muitos Homens Doutos, e sabios nesta gostosa Sciencia; do que resultou huma universal escolha, que hoje todos os Musicos observão sobre a privativa conducta das Consonancias, e Dissonancias; desta sorte. A 2.ª inferior Ligada no Baixo, isto he, quando elle está em Ligadura, pede para o seu uso 4.ª Perfeita, ou Superflua, e 6.ª. A 5.ª requer para a sua justa Harmonia 3.ª, e 8.ª. A 6.ª tambem 3.ª, e 8.ª. A 4.ª precisa da 5.ª, e 8.ª. A 4.ª, e 6.ª tambem da 8.ª. A 7.ª quer para a sua concordancia 3.ª, e 5.ª Perfeita; mas sendo a 5.ª Deminuta, ha de se Preparar, e Desculpar co-

mo Falſa; e não podendo ſer, baſta ſómente a 3.ª, e 8.ª. A 7.ª, e 4.ª pede a 5.ª. A 9.ª quer 3.ª, e 5.ª. A 9.ª, e 4.ª conſente a 5.ª, ou talvez a 6.ª. A 9.ª, e 7.ª requer 3.ª, e 5.ª. A 2.ª, 4.ª, e 5.ª não admitte mais couſa alguma. A 2.ª, e 5.ª conſente a 8.ª. A 3.ª, e 4.ª pede a 6.ª. A 5.ª Perfeita, e 6.ª deſeja 3.ª, e 8.ª. A 5.ª Falſa accommoda-ſe com 6.ª, 3.ª, e 8.ª; ou tambem com 3.ª menor, e 7.ª menor. Eſta he huma verdadeira, e bem preciſa noção da propria conducta de todas as Eſpecies Conſonantes, e Diſſonantes, que hão de ſer diſtribuidas, reſpectivamente na Harmonia das Compoſições a Duo, a Tres, a Quatro, ou mais Vozes: no que os novos Eſtudantes acharão o ſoccorro, e beneficio dos mais notorios, privativos Preceitos, e Regras infalliveis eſtabelecidas pela meſma Arte.

Perg. II. Por que ao novo Eſcolar de Contraponto, ou Compoſição, he logo preciſo ſaber a ordem propria dos neceſſarios Accidentes peculiares a cada Tom, tanto de 3.ª Maior, como de 3.ª menor? *Reſp.* He porque ſem eſta

ver-

verdadeira noticia não acertará a regular propriamente a Harmonia, e Relação dos mesmos Tons. Nos que se formarem de 3.ª Maior com ✳✳, concorrem tantos, quantos forem precisos para o ultimo ser a 7.ª Maior do Tom. O Tom de G. forma-se com hum ✳: o de D. com 2. : o de A. com 3. : o de E. com 4. : o de B. com 5. : o de F. ✳ com 6. : o de C. ✳ com 7. : e o de G. ✳ com 8. ✳✳. Nos Tons, que se escreverem de 3.ª menor, tambem com ✳✳, concorrem tantos, quantos são necessarios para o ultimo ser a 2.ª Maior do Tom. O Tom de E. figura-se com hum ✳: o de B. com 2. : o de F. ✳ com 3. : o de C. ✳ com 4. : o de G. ✳ com 5. : o de D. ✳ com 6. : o de A. ✳ com 7. : e o de E. ✳ com 8. ✳✳: no que se vê constantemente que huns mesmos ✳✳ fórmão dous Tons, hum de 3.ª Maior, e outro de 3.ª menor. Nos Tons, que se formalizão de 3.ª Maior com bb. concorrem tantos, quantos são convenientes para ser Perfeita a 4.ª do Tom. O Tom de F. forma-se com hum b. : o de B. b. com 2. : o de E. b. com 3. : o de A. b. com

4.

4.: o de D. b. com 5.: o de G. b. com 6.: o de C. b. com 7.: e o de F. b. com 8. bb. Nos Tons, que ſe ordenão de 3.ª menor, tambem com bb., concorrem tantos, quantos são adequados para o ultimo ſer a 6.ª menor do Tom. O Tom de D. eſcreve-ſe com hum b.: o de G. com 2.: o de C. com 3.: o de F. com 4.: o de B. b. com 5.: o de E. b. com 6.: o de A. b. com 7.: e o de D. b. com 8. bb.: no que ſe vê igualmente, que huns meſmos bb. ordenão dous Tons, hum de 3.ª Maior, e outro de 3.ª menor.

Perg. III. Por que alguns Compoſitores Antigos aſſignavão aos Tons de 3.ª menor, menos hum b. na Clave daquelles, que hoje praticão os Modernos? *Reſp.* Elles tinhão a ſua razão; mas nós tambem não carecemos della. Os Antigos figuravão o Tom de D. 3.ª menor com a Clave Natural: o Tom de G. ſó com hum b.: o de C. ſómente com dous bb. na Clave, &c. por ſe conformarem logo com a propria Relação do Tom, ficando deſta ſorte a 6.ª Maior para ſubir á 7.ª tambem Maior; e quando deſ-

cia

e a a 6.ª, então he que lhes escrevião o b.: esta he a sua razão. Porém os Modernos apontão immediatamente á Clave os bb. precisos nos Tons de 3.ª menor: v. g. os Antigos escrevião o Tom de D. com a Clave Natural: os Modernos assignão logo hum b. Elles, no Tom de G., punhão só hum b. junto á Clave; e nós escrevemos dous bb. Elles no Tom de C. mostravão na Clave sómente dous bb.: nós figuramos immediatos tres bb., &c. A nossa razão he, que a Corda da 4.ª de qualquer Tom menor, contém a sua 3.ª tambem menor; e esta 3.ª menor da 4.ª, he aquelle outro b. preciso, que immediatamente escrevemos junto da mesma Clave. Elles para denotarem a 6.ª menor descendo, escrevião repentino o b. que faltava na Clave; e nós, quando he necessario fazer a dita 6.ª Maior subindo, então he que assignamos o ♮ para esse fim. E como de ordinario mais vezes precisa o Tom menor do b., do que do ♮ no lugar da 6.ª, he outra razão que temos para logo assignarmos junto á Clave todos os bb., que são

mais

mais frequentes nos fobreditos Tons menores.

Perg. IV. Por que fe affignão os ※※ pela fua ordem em 5.as, e os bb. em 4.as? *Refp.* He porque fó deffe modo produzem as 5.as, e as 4.as Perfeitas, fem as quaes não póde formar-fe algum Tom. Os Tons de 3.a Maior de ※※, ou bb. procedem por 5.as; e os de 3.a menor com bb., ou ※※ regulão-fe por 4.as. Os de 3.a Maior nafcem do Tom de C. Natural; e os de 3.a menor do Tom Natural de A. Nos Tons Maiores de ※※ para fe formar outro Tom na 5.a, precifa mais hum ※; e nos Tons Maiores de bb., abate-fe-lhe hum b. Nos Tons menores de bb. para fe ir fazer Tom na 5.a, requer menos hum b.; e nos menores de ※※, ha de ter mais hum ※.

Perg. V. Por que diftingue a Arte as Regras Legaes das Arbitrarias? *Refp.* A razão he, porque as primeiras são Preceitos pofitivos, e as outras fómente bons confelhos. Faz-fe precifo repetir algumas das que já eftão infinuadas fobre o Contraponto: as Legaes são eftas, v. g.

não

não ſe eſcrevão duas Conſonantes Perfeitas de igual Proporção em Movimento Recto, huma Voz com outra, ſem que medee alguma Conſonancia. Que poſsão uſar-ſe duas Perfeitas de hum meſmo Genero, com tanto que ſeja com os Movimentos Contrarios, e com alguma neceſſidade. Que ſe poſſa praticar duas Perfeitas, ou mais de diſtintas Eſpecies, ſubindo, e deſcendo. Que as Vozes Aguda, e Grave ſe oução Cantar por Movimentos Contrarios da 6.ª á 8.ª. Que as Eſpecies Falſas nas partes principaes do Compaſſo hão de ſer em Ligadura. Que as Diſſonantes não livrão duas Perfeitas continuadas de hum meſmo Genero, ainda que ſe ponhão de permeio. Que ſe poſsão fazer duas Ligaduras a hum tempo, ſendo acompanhamento huma da outra. Que acabe a compoſição na 8.ª, ſendo a Solo, e a Duo; ou a Tres, e Quatro Vozes na Poſtura principal, ou Final do Tom, com 3.ª, 5.ª, e 8.ª. Que entre duas Perfeitas de hum Genero deve eſtar a Imperfeita. Em quanto ás Regras Arbitrarias, ou de conſelho, advirta-ſe, que o melhor

he

he entrando todo o Contraponto, ou Composição na Especie Perfeita. Que levem as Vozes Movimentos Contrarios, do que resulta maior artificio. Que não se passe da 6.ª Maior á 8.ª, estando huma Voz quieta. Que se Desligue na Especie Imperfeita. Que possa acompanhar-se a Voz que liga com outra, que seja Especie sua Dissonante. Que tenhão as Vozes entre si, e dentro de si mesmas boa Melodia, e perfeito modo de Cantar, ainda que não seja a Solo, mas a Duo, Tres, ou mais Vozes, de sorte que cada huma seja muito desivel, e possa causar agradavel satisfação ao ouvido. Que das Especies Imperfeitas se póde usar sem mais limite que o de não continuar muitas, porque não enfadem, e não se falte á Regra, que manda a variedade, com tanto que a 3.ª, ou 6.ª seja Maior, se ella for para a 8.ª, &c. Em fim, esta breve exposição contém parte das que são Regras Legaes, e Arbitrarias, além de algumas identicas a estas, que já estão ponderadas ácerca do Contraponto, e de outras de que ainda se ha de fazer mais expressa menção.

Perg.

Perg. VI. Por que algumas Regras Arbitrarias fervem de fumma utilidade para a boa Harmonia, quando podem fer obfervadas? *Refp.* He porque fempre que fe praticarem com particular cuidado, haverá maior elegancia na Compofição. Os Filarmonicos Antigos obfervárão (quando podião) efcrever no Contraponto, e na Compofição huma Confonancia Perfeita, depois de outra Imperfeita, ou ao contrario, mifturando humas com outras, quanto lhe era poffivel, e não dando tambem de ordinario muitas 3.as, ou 6.as arreio, mas talvez depois da 3.a huma 6.a, e depois defta aquella fempre que podia fer; no que achavão maior primor, e fatisfação ao ouvido pela grande variedade que difto refulta. Não ha dúvida que a Compofição, que fe ordenar de diverfas Confonancias, e Diffonancias, ella ferá mais Harmoniofa, e elegante, do que fe abundar fómente de Confonancias; mas quando fe queira ufar de alguma das Imperfeitas fucceffivas, feja antes das 6.as que das 3.as; porque as 6.as feguidas tem hum não fei que de maior

maior authoridade na Musica, do que as mesmas 3.as.

EXAME XXXIV.

A'cerca da noticia, e melhor uso das Especies da Composição.

Perg. I. POr que he preciso para se poder dar o nome de Musico a hum Compositor, que elle tenha Sciencia adquirida de muitas cousas importantissimas á mesma Compostura, as quaes não deve ignorar? *Resp.* Certamente, as principaes são estas: Composição, Ordenação, e Disposição, que he o solido Fundamento, em que se estriba a Arte. As Especies tem a sua Disposição propria: as Perfeitas com a propriedade, que requerem a Duo, a Tres, a Quatro, ou a Sinco, &c. Não se dobrão as Consonancias sem algum motivo; e quando o houver, não seja o Unisono, mas sim a 8.a. Não faltem as Especies Imperfeitas sem causa. Faça-se a Ligadura com a Voz que lhe tóca; e outras muitas cousas, que devem ser at-

tendiveis, como a ordem precisa de Entrarem as Partes nas Cordas proprias do Tom: e tambem no melhor modo de collocar as Vozes, occupando (a Quatro) duas Perfeitas, e huma Imperfeita em cada Postura, podendo ser. Não ha de malograr-se o effeito de Ligar, ora com huma, ora com outra Voz, sempre que puder ser, ou as Ligaduras sejão com o Baixo, ou entre as Partes particulares; e não sendo a Ligadura feita com a Parte, que lhe he mais propria, succede muitas vezes perder-se a occasião de fazer outras Ligaduras, e até mesmo se evita baixar, ou subir muito as Vozes, e de encontrarem-se n'alguns Unisonos.

Perg. II. Por que se pratíca escrever a 5.ª, e logo 6.ª successivamente em muitas Notas, subindo de Grado? *Resp.* Pelo bom effeito que produz esse Moto Gradatim; e ainda que pareção na Harmonia muitas 5.ªs seguidas, ellas não são immediatas, pois ha de permeio a 6.ª, e desta sorte se passa instantaneamente daquelle Tom em que se está para outro hum Ponto mais alto com facilidade, quaudo he preciso.

Perg.

Perg. III. Por que tambem ſe póde fazer o meſmo ao contrario , iſto he, primeiro a 6.ª, e logo a 5.ª em muitas Figuras de Grado deſcendo? *Reſp.* Pela meſma razão; pois mediando a 6.ª entre as 5.ªs, tanto deſcendo, como ſubindo, não póde haver erro. O procedimento da 6.ª depois da 5.ª ſubindo, ou o da 5.ª, depois da 6.ª deſcendo, he muito agradavel ao ouvido; e eſte ultimo modo tambem ſerve, como o primeiro, para repentinamente deſcer de hum para outro Tom, hum Ponto mais baixo.

Perg. IV. Por que ſe póde fazer ſemelhante Moto Gradatim da Ligadura de muitas 7.ªs ſeguidas, quando ellas ſe acompanhão com a 5.ª? *Reſp.* Não ha perigo algum no acompanhar das 7.ªs com as 5.ªs, porque eſtas fogem para a 8.ª, ou 3.ª; quanto mais Deſculpando a 7.ª na 6.ª, da qual a ſua Harmonia baſta para as livrar, e divertir do ſentido, como ſuccede nas 5.ªs depois das 6.ªs deſcendo, no proprio Moto Gradatim.

Perg. V. Por que qualquer Pauſa, ou

Figura, por pequena que ſeja, livra na Compoſição duas 5.as, ou duas 8.as, quando nenhuma Eſpecie Falſa as póde ſalvar, havendo Movimento de Vozes? *Reſp.* He porque as Pauſas podem ſuppôr Figura Conſonante, com que livrão as duas Perfeitas; e a Eſpecie Falſa, ou de Salto, ou Gradatim não ſalva a 8.a, nem a 5.a, no que ſempre haverá o erro de duas 5.as, ou duas 8.as.

Perg. VI. Por que das Eſpecies Imperfeitas ſe podem eſcrever muitas immediatas do meſmo Genero, como 3.as, ou 6.as? *Reſp.* He porque as Imperfeitas, eſpecialmente as 6.as, authoriſão mais a Muſica, do que as 3.as; mas ſempre he melhor o miſturar as Imperfeitas com as Perfeitas; porque toda a boa Harmonia depende da variedade das Eſpecies, e até meſmo dos contrarios Movimentos dellas.

Perg. VII. Por que para o fim da boa Harmonia, e Melòdia attende muito o Compoſitor a algumas outras circumſtancias, e quaes são? *Reſp.* Todas ſe reduzem a ſinco: tres pertencem á Muſica, e duas á Letra. No que diz reſpei-

peito á Musica, a primeira he o modo de dar as Especies Perfeitas a Duo, e a Tres, segundo os seus Motos proprios: a segunda he, quando se hão de usar as Especies Imperfeitas: e a terceira consiste no uso das Especies Dissonantes. E pelo que convem á Letra, a primeira attenção que se deve ter, he com os Accentos das Syllabas longas, e breves; e a segunda no representar bem os affectos que ella pede.

Perg. VIII. Por que a Quatro Vozes se póde dar a 5.ª, ou a 8.ª por Moto Recto? *Resp.* He porque o Salto de 4.ª assima, ou 5.ª abaixo, salva alli os Motos da 8.ª, ou 5.ª; pois o proprio Signo, que he 4.ª abaixo, he tambem o mesmo 5.ª assima: além de que he precisa esta excepção na Compostura a Quatro, para se poderem collocar bem todas as Especies das Consonancias respectivas, sendo por esse modo a 5.ª, ou 8.ª o lugar privativo da Quarta Voz.

EXAME XXXV.

Concernente ao mesmo assumpto.

Perg. I. POr que ha hum modo de proceder melhor na Harmonia, e qual he ? *Resp.* He, e deve ser passar das Especies Imperfeitas ás Perfeitas mais propinquas, para o que se observe, que subindo, requerem-se as Imperfeitas Maiores ; e descendo, menores, porque assim ficão mais perto, e os Movimentos suaves, como v. g. passando da 3.ª á 5.ª, ha de se escrever a 3.ª Maior ; poderá ser menor, quando procederem as Vozes com os Movimentos Conjunctos, e Contrarios.

Perg. II. Por que se concedem duas, tres, e mais Especies Imperfeitas immediatas ? *Resp.* He porque ellas podem ser Maiores, e menores ; e daqui vem a formal razão, por que não devem escrever-se duas 5.as, ou duas 8.as successivas de igual quantidade, por não se poderem estas variar em menores, ou Maiores, em quanto Perfeitas.

Perg. III. Por que a melhor perfeição

ção da Harmonia consiste em formar as Consonancias, sem que levem muitas 8.as, mas huma só, e esta com a diligencia de não ser dada com o Tiple? *Resp.* He porque será melhor com qualquer outra Parte: excepto quando o extremo da Consonancia for na mesma 8.a, ou suas Compostas, que então precisamente ha de ser dada entre o Tiple, e o Baixo.

Perg. IV. Por que ás vezes succede o Baixo ser Voz particular nas Cordas de Tenor, e este fazer o officio de Contrabaixo; e ainda mesmo passar a Voz de Tiple ás Cordas do Contralto, e este ás do Tiple; assim como tambem o Tenor ás do Alto, e este ás do Tenor? *Resp.* He muitas vezes precisa a Commutação das Partes para evitar o incommodo das Vozes; porque n'alguns casos ficarião muito altas, ou baixas, e tirando-as das suas Cordas Naturaes, cantarião violentas, e malissimamente: pelo que ao Compositor he muitas vezes necessaria a sobredita Commutação. Elle deve tomar sempre a Voz mais Aguda por Tiple, e a mais Grave por Con-

Contrabaixo; e nas entre medias, a que for mais immediata ao Baixo, por Tenor, entendendo-ſe o Contralto na que medear entre o Tenor, e o Tiple. Ora fica bem claro, que ſe podem trocar os lugares, e os nomes proprios das Vozes Tiple, Alto, Tenor, e Baixo, Commutando-ſe humas em outras ſem erro, ſegundo ao Compoſitor lhe vier mais commodo para collocar as Eſpecies de huma Parte n'outra; porém a conta ſempre ha de ſer feita ſobre a Voz mais inferior, porque ella ſerá o Baixo.

Perg. V. Por que as Partes extremas são as que ſe ouvem mais, e as do meio as que ſe percebem menos? *Reſp.* He porque neſte ſegredo do Agudo, e Grave conſiſte o Maior, ou menor effeito da boa Harmonia no collocar das Conſonancias, ou Eſpecies, ao que muito deve attender o previſto Compoſitor.

Perg. VI. Por que ha melhor effeito, quando a Voz Aguda canta o ponto de mais Valor, e a Grave faz a Gloza, ou Diminuição; e até meſmo ao contrario? *Reſp.* He porque são eſtas duas Partes as que ſe ouvem, e ſentem muito na Har-

Harmonia da Musica; huma por Grave, outra por Aguda: e com este que parece claro, e escuro, realça melhor o effeito da Composição, com especial agrado, e gosto do ouvido.

Perg. VII. Por que a Cantilena a Solo, se he disposta com acerto, elegancia, e bem dizivel, ella he muito deleitavel? *Resp.* Por tres razões. Nella percebe melhor o ouvido a suavidade da Voz, o conceito da Letra, e a doçura das Consonancias.

Perg. VIII. Por que para se acabar huma Composição a Duo, ha de huma Voz cahir no Tom, outra na 8.ª, e talvez em 3.ª Maior do Acompanhamento? *Resp.* He porque estas Especies são as que mais satisfazem a nossa Potencia audictiva.

Perg. IX. Por que a Composição a Tres Vozes he a mais Scientifica, sendo bem ordenada? *Resp.* Ella contém bastantes difficuldades, porque todas as Partes devem occupar os seus lugares proprios, a fim de não se encontrarem em Unisonos, ou 8.as humas com outras, o que neste genero de Compostu-

ra

ra lhe inteiramente prohibido. Sendo tambem a maior difficuldade a hum novo Compositor metter huma terceira Voz, depois das outras duas estarem já collocadas.

Perg. X. Por que em toda a Composição a Quatro ha Vozes extremas, e entre medias? *Resp.* He porque as extremas são a mais Aguda, e a mais Grave; e as entre medias as que cantarem no meio dellas. A Voz extrema Aguda sempre será a que andar mais alta, e a extrema Grave a que ficar mais baixa, seja qual for. A Quatro faz excellente, e dobrado effeito, quando procedem as quatro Vozes, como em Duos, isto he, o Baixo com o Tenor, e o Tiple com o Alto, ou de qualquer outra sorte que melhor puder ser. De ordinario sempre as Consonancias se contão desde o Baixo ao Tiple, que são as Vozes extremas; mas quando o Contralto estiver superior ao Tiple, será então o Contralto a Voz extrema; assim como tambem póde ser Voz Grave extrema o Tenor, se elle andar pela parte inferior do Baixo. Deve-se observar muito,

e

e conhecer os Unifonos entre as Vozes para combinar fem erro as Efpecies Confinantes com todas as Partes.

EXAME XXXVI.

Que infifte no mefmo ponto.

Perg. I. POr que cada huma das Confonancias Compoftas, ou DeCompoftas dada a Tres, a Quatro, ou a mais Vozes, póde fer ordenada de muitas maneiras, mudando-fe a differentes pofições as Partes entre medias, ou huma fó, ficando nos mefmos Signos as Vozes extremas? *Refp.* He para que fe caufe diverfa Harmonia com effa variedade. Collocadas humas Efpecies nas Vozes entre medias, foa melhor a Confonancia, do que efcrevendo-fe nas outras Partes; o que fe obferva claramente defta forte. Quando na 10.ª ha huma Voz entre media, eftá em 3.ª do Tiple, e a outra na 5.ª do Baixo, no que então foa melhor a 10.ª, e contenta mais o ouvido, que fe as fobreditas duas Vozes entre medias Cantaffem n'ou-

n'outros Signos. Pelo que as Consonancias Compostas contém mais lugares para se collocarem na Harmonia, do que as Simples; e as De-Compostas mais do que as Compostas: e a razão he, quanto mais distão as Vozes entre medias das Partes extremas, tanto maior lugar ha entre ellas para se poderem variar as Vozes do meio na composição das Especies.

Perg. II. Por que acontece muitas vezes aos novos Compositores darem alguns erros dos mais prohibidos da Arte, como v. g. duas 5.as, ou duas 8.as? *Resp.* He porque esses taes, e quaes erros só procedem de não se collocarem nos seus lugares proprios as Vozes da Composição: v. g. na Postura de 7.a menor, e 5.a Falsa ha de se apontar a 3.a á parte superior da 7.a; mas se for escrita á parte inferior, infallivelmente cahe no erro de duas 5.as entre a que está na 7.a, e desce para a 5.a do Baixo, com a que estiver na 3.a do mesmo Baixo, descendo para a 8.a, ou Unisono: e desta sorte tambem n'outras muitas Posturas de Vozes, he causa dos erros de

que

que ſe deve fugir, o eſtar á parte inferior, o que tem o ſeu lugar proprio á ſuperior, ou ao contrario.

Perg. III. Por que ainda que ſe eſcreva de duas maneiras ſem erro a propria Harmonia de huma Poſtura de Vozes, ella meſma de hum, ou outro modo produz muito maior effeito de huma, que de outra ſorte? *Reſp.* As Eſpecies das Conſonancias das Vozes da Compoſição não ſe contão, nem attendem ſómente com o Baixo: ellas hão de tambem concordar entre ſi humas com outras: e aſſim quantas mais ſe multiplicarem entre as Partes particulares, maior, e melhor ſerá a Harmonia daquella Poſtura de Vozes. Moſtrarei huma com ſeis Conſonancias entre ſi, e logo a meſma de outra ſorte, em que ſe augmentão mais quatro, que fazem por todas dez: ſeja a ſinco Vozes. O Baixo G.: o Tenor na 3.ª B.: o Contralto na 5.ª D.: o ſegundo Tiple no proprio D., que he Uniſono; e o primeiro Tiple na 8.ª G. Eſta Poſtura bem obſervada em Grade, e comparadas as Eſpecies, não ſó com o Baixo, mas até

meſ-

mesmo entre si humas com outras, nella se achão por todas seis Consonancias. Ora observe-se a mesma de outra sorte. O Baixo, o mesmo G.: o Tenor, na propria 3.ª B.: o Contralto, na mesma 5.ª D.: (note-se agora) o segundo Tiple na 8.ª G.; e o primeiro Tiple na 12.ª do Baixo, que he tambem no D. 8.ª do Contralto. Esta, que parece, aos menos sabios, huma indifferente differença, he todo o preciso acôrdo para accrescentar mais quatro Consonancias nesta, que na outra Postura de Vozes: aquella tem seis Harmonias, e esta dez. O motivo desta diversidade he, que do primeiro modo ha o Unisono do segundo Tiple com o Contralto, o qual diminue quatro Consonancias; e da outra sorte ha o primeiro Tiple na 8.ª do Contralto, e 12.ª do Baixo, o que faz augmentar mais as sobreditas quatro Consonancias. Esta he huma das razões formaes, por que tanto se manda fugir nas Posturas das Vozes do Unisono, pois elle he tão prejudicial á que se tem por maior, e melhor Harmonia, como tenho mostrado. Igualmente se

co-

conhece que a collocação das Partes he o mais essencial da Composição, e por esta causa ellas mesmas escritas de hum, ou de outro modo, produzem muito differente effeito desta, que daquella sorte.

Perg. IV. Por que não sendo escritas, e collocadas as Consonancias nos seus lugares proprios, ellas não causão tão bom effeito, como se estivessem nelles? *Resp.* Não padece dúvida que huma Especie escrita inferior, ou superiormente na Harmonia, causa muito diversa Consonancia: v. g. huma 3.ª Maior, ouvindo-se á parte Grave desagrada, e por triste desgosta o ouvido: não succede assim quando ella he collocada á parte Aguda; e quanto mais elevada, causará maior deleitação, prazer, e gosto.

Perg. V. Por que he permittido a Quatro Vozes ir da 12.ª á 8.ª? *Resp.* He porque alli he o posto que lhe tóca, e pertence como Quarta Voz; mas a Tres, não se concede.

EXAME XXXVII.

Que vai apurando a mesma materia.

Perg. POr que davão os Compositores *I.* Antigos a denominação de 1.ª, 2.ª, 3.ª, e 4.ª Voz aos lugares das Especies da Harmonia? *Resp.* Elles fizerão essa distinção para ensinarem os melhores Preceitos da Compostura a Duo, a Tres, ou a Quatro. A primeira Voz he o Baixo: a segunda, a que está na 3.ª, ou nas Especies Dissonantes em Ligadura, seja ella a 2.ª, 4.ª Superflua, 7.ª, ou 9.ª: a terceira Voz he a que acompanha as Especies Dissonantes na 3.ª, ou v. g. ácerca da 4.ª, a 5.ª, ou 6.ª; ou quando não ha Falsa, a 5.ª, ou a 4.ª sobre a Ligadura de 2.ª: de sorte que a Tres Vozes não se deve dar a 8.ª, excepto no principio, e fim da Obra: a Quarta Voz (quando se Compuzer com Especies Consonantes) he a 8.ª; mas se houver Especie Falsa acompanhada com 3.ª, he a 5.ª a Quarta Voz: se a 4.ª se escrever com 5.ª, he a Quarta Voz a 8.ª; e se a Ligadura for de 2.ª, a Quarta

ta Voz he a 6.ª. Eſtas são as melhores Poſturas de Vozes ſempre que não houver inconveniente, pois muitas vezes, para que as Partes cantem bem, e por algum outro motivo, ha neſta ordem excepções preciſas.

Perg. II. Por que ſendo ſó quatro os lugares das Vozes da Harmonia, ſe póde Compôr a 5., 6., 7., 8., e mais Partes? *Reſp.* He porque para ſe eſcrever a eſſas, ou a maior numero de Vozes, não conſiſte n'outra couſa que em multiplicar as Eſpecies, ſem dar duas 5.as, ou duas 8.as: advertindo, que as primeiras Eſpecies, de que ſe faz menção para ſe dobrarem, hão de ſer deſta ſorte. A ſinco Vozes, deve-ſe dobrar a 5.ª; mas ſe eſta tiver algum inconveniente, dobre-ſe a 3.ª, ou a 8.ª: a ſexta Voz póde-ſe pôr na 8.ª da 3.ª; porque aſſim ficão oitavadas as 5.as, as 3.as, e as 8.as: a ſetima Voz tem o ſeu lugar em 8.ª da Voz, que ſobre o Baixo eſtá na 8.ª: e a oitava Voz no Uniſono do Baixo. Em ſumma, ſobre o Uniſono, he a ſegunda Voz, a 3.ª: a Tres, he a terceira Voz, a 5.ª: a Quatro, he a

N quar-

quarta Voz, a 8.ª: a Sinco, dobra-ſe a 5.ª, 3.ª, ou 8.ª: a Seis, dobra-ſe a 8.ª da 3.ª: a Sete, dobra-ſe a 8.ª, da 8.ª: e a Oito, dobra-ſe o Uniſono do Baixo. Havendo Eſpecies Diſſonantes, tambem ſe dobrão; mas deve ſer na ultima Voz, e eſta não póde cumprir com as tres condições da Ligadura, porque ellas são executadas pela outra Parte, donde eſtá a Falſa propriamente; pelo que ſó ha de dar a Eſpecie Diſſonante, paſſando logo para onde lhe for melhor. Nas Ligaduras das Eſpecies Falſas a Parte que faz Padecer, he primeira Voz: a que Padece, ſegunda Voz: a terceira Voz deve eſtar em 3.ª do Baixo; e a quarta Voz em 5.ª, ao tempo que dá a Ligadura.

Perg. III. Por que nas Compoſições a Sinco he o mais ordinario dobrar huma das Perfeitas, como a 8.ª, ou a 5.ª? *Reſp.* He porque são eſtas Eſpecies as que enchem mais a Harmonia; mas ás vezes he preciſo dobrar alguma Imperfeita.

Perg. IV. Por que são permittidas algumas licenças aos novos Compoſitores?

res? *Resp.* Não só aos Compositores; mas ainda mesmo aos Contrapontistas; porém a estes raras vezes, e só com grande necessidade se lhes permitte. Aos que já chegarem a assentar praça de Compositores, são muito convenientes algumas liberdades, para que não se atem as mãos, occasionando-lhes com a estreiteza dos rigorosos Preceitos da Arte a que deixem de fazer muitas, e repetidas differenças, primorosas, e novas invenções nas suas Obras. Elles podem usar com extensão, assim das Especies Consonantes, como das Dissonantes, ou ao contrario, muito a seu arbitrio. Estas licenças, talvez contra a Arte em o prescrito, tomem-se sómente quanto couber no premissivo: isto he, não devem ellas ser contra as boas Regras absolutamente, mas que de alguma sorte adocem o muito rigoroso da mesma Arte, pois o maior lustre da Musica consiste no saber remittir o mais severo das suas primitivas observancias.

Perg. V. Por que no rigor do Contraponto se costuma dar a 5.ª Falsa na

parte menos principal do Compasso, e na Composição he praticada em qualquer das partes delle? *Resp.* He para que não seja no Contraponto tão sensivel aquella Dissonante de Chofre; e na Composição, para que fique mais condecorada na conducta das outras Especies.

Perg. VI. Por que escrevendo-se a Quatro, a Sinco, ou a mais Partes, ainda que seja sobre o Canto-fermo, não se hão de chamar Contrapontos, mas sim Composição? *Resp.* He porque a Quatro, e a muitas Vozes não se usão já as Especies Perfeitas, como no rigor dos Contrapontos a Duo, ou a Tres; e esta maior liberdade he causa de amplearem-se mais as Composições.

Perg. VII. Por que toda a Musica, que he boa com o Baixo, não póde ser má entre as Partes? *Resp.* Se com o Baixo estiverem bem ordenadas as Vozes, não hão de deixar de o estar entre si; pois todo o erro que se comette contra a Arte, he por não se escreverem as Partes nos seus proprios lugares, como já disse.

Perg.

Perg. VIII. Por que nas Composições a Quatro, e demais Vozes se deve sempre acabar em 3.ª, 5.ª, e 8.ª? *Resp.* He porque estas Especies são as que inteiramente satisfazem o ouvido: exclue-se a 6.ª, na qual não deve dar principio, ou fim Composição alguma; porém sendo a Duo, ou a Tres, deve-se terminar sempre com a Clausula de Especie Falsa Ligada, para depois da Desculpa fechar na 8.ª da ultima Nota do Tom.

Perg. IX. Por que se permittem absolutamente as 4.ªs, e ainda mesmo as 5.ªs Falsas seguidas entre as Partes particulares? *Resp.* He porque são essas Especies ao mesmo tempo Consonantes com o Baixo, e não destroem a Harmonia respectiva entre as Vozes.

Perg. X. Por que na Composição cada huma das Partes he separada, e não tem preceito de concordarem todas entre si mais que na Harmonia? *Resp.* He para que possa o Compositor contar, e suppôr as Especies de huma sorte para com huma Parte, e de outra para com as outras, como já está insinuado.

Perg.

Perg. XI. Por que ha de a Pausa algumas vezes suppôr Figura, ou Nota? *Resp.* He porque a Pausa póde ter na Composição dous officios: hum indicar Silencio, e o outro suppôr Figura: denota Silencio sempre, e suppõe talvez Figura, para depois della entrar alguma Parte em Especie Falsa: e a razão he, porque o que equivale á Figura, póde substituilla, dando a equivalencia capacidade para sobrogar-se no lugar da cousa a quem equivale.

Perg. XII. Por que cresce a difficuldade na Composição, quando se entra a escrever a Quatro, ou mais Vozes? *Resp.* He pela precisão que ha de accommodar bem as Partes de tal sorte, que humas dem lugar a outras, ficando todas faceis de cantar, graciosas, regulares, e com elegante proceder.

EX-

EXAME XXXVIII.

Que apura o mesmo ponto das Especies da Composição.

Perg. I. POr que approva a Arte o uso das Especies Dissonantes, sómente de dous modos, e quaes são? *Resp.* He porque as Dissonantes ou hão de ser Ligadas, ou passar Gradatim á sombra das Consonantes, no que se prohibe ir a ellas de Salto: excepto este, os outros dous modos são os que a Arte approva.

Perg. II. Por que se concedem outros modos de usar das Dissonantes fóra da Ligadura? *Resp.* He porque se podem suppôr as Especies Dissonantes por outras Consonantes, com tanto que seja a supposição propria, e não impropria, ou Falsa, isto he, que haja parte do que se suppõe.

Perg. III. Por que se usão as Dissonantes, e se permittem, sem ellas serem Ligadas? *Resp.* Quando vierem depois de se ferirem as partes em que bate o Compasso: e se concorrer alguma Disso-

ſonante ao tempo do bater deſſas partes, e logo ſe continuar Conſonante, então he o caſo em que ſe ſuppõe a má pela boa.

Perg. IV. Por que são preciſas as Eſpecies Diſſonantes, miſturadas com as Conſonantes? *Reſp.* Porque ellas são de tanta utilidade na Muſica, como as meſmas Conſonantes.

Perg. V. Por que ha na Compoſição alguns Movimentos de Figuras, a que chamão Glòza, ou Floreio? *Reſp.* Para ſe poder ſuppôr huma, duas, tres, ou mais Notas por huma ſó Eſpecie boa.

Perg. VI. Por que ſempre que ſe uſe das Diſſonantes fóra de Ligadura, hão de eſtas cantar de Grado, e nunca de Salto? *Reſp.* He porque ellas ſó podem paſſar Gradatim ſuppondo pelas Conſonantes, para que não ſejão ſentidas: porém não ſe devem dar duas immediatas; mas ſim alternar huma Conſonante, e outra Diſſonante, ou ao contrario, de ſorte, que todos os Movimentos principaes do Compaſſo devem ferir, ou ſuppôr-ſe na Eſpecie Conſo-

nan-

nante; e as Diſſonantes, commummente, hão de paſſar nas partes entre medias delle.

Perg. VII. Por que he principio certo, que ſempre o Compaſſo ha de bater em Eſpecie Conſonante, ainda que depois concorra de Grado alguma Diſſonante entre Conſonantes? *Reſp.* He porque de ordinario ou ſuppõe todas pela primeira Conſonante, ou a ultima ſe toma pela antecedente, pois ou ha de ſer Gloza, ou paſſar huma em lugar de outra: o que tambem ſe entende quando bate o Compaſſo na Diſſonante, paſſando immediatamente á Conſonante: e neſte caſo ſuppõe-ſe a má pela boa, e toma-ſe por Gloza, ou Floreio.

Perg. VIII. Por que ás Figuras diminuidas, como v. g. Seminimas, Colcheas, e ainda Semicolcheas dentro de cada parte das tres fórmas, que ſó ha de Compaſſos, ſe lhes dá privativa ordem, e eſta qual he? *Reſp.* He a de obſervar-ſe que a primeira, e terceira Figura ſejão boas Conſonantes, e a ſegunda, e quarta más, iſto he, que paſſem

ſem Gradatim as Diſſonantes entre as Conſonantes; porém quando as ditas Figuras procederem de Salto, todas devem ſer bòas. Tambem póde-ſe fazer que a primeira, e a quarta ſejão Conſonantes, e a ſegunda, e terceira Diſſonantes; mas ha de ſer deſcendo para ir formar Clauſula, e convem que a ultima das quatro ſuba para a que ſe ſegue. Mais claro. Quando as Figuras forem diminuidas, póde ſer a primeira, e a terceira boa, e a ſegunda, e quarta má: que a primeira, e a terceira ſejão Diſſonantes, e a ſegunda, e quarta Conſonantes, obſervando ſempre, que nos Extremos não ſe encontrem duas 5.as, ou duas 8.as ſucceſſivas.

Perg. IX. Por que os Muſicos Modernos uſão tambem das Eſpecies Diſſonantes, como ſe foſſem Conſonantes? *Reſp.* Elles ſó podem tratar as Diſſonantes deſſe modo a Solo, e a Duo na Muſica Inſtrumental, como v. g. dando-lhes acompanhamentos particulares, iſto he, a 4.a com a 6.a: a 7.a com a 5.a: ou tambem duas Eſpecies Diſſonantes, como 9.a, e 7.a acompanhadas com

3.a,

3.ª, e 5.ª; mas não he bom que se faça a Tres, nem a Quatro Vozes.

Perg. X. Por que não ha Dissonancia que tenha força de salvar duas Especies Perfeitas de hum mesmo Genero? *Resp.* He porque ainda que medee a 2.ª entre dous Unisonos; a 7.ª no meio de duas 5.as; a 9.ª entre duas 8.as, sempre serão duas 8.as, duas 5.as, ou dous Unisonos.

Perg. XI. Por que os melhores Compositores fogem quanto podem do Unisono? *Resp.* He com muita razão; porque como elle não he Consonancia, com o seu uso falta na Musica grande parte da boa Harmonia.

Perg. XII. Por que he algumas vezes peior do que outras o uso do Unisono? *Resp.* Quando se escrever movendo as Vozes de Salto a hum mesmo tempo; o que deve excluir-se de todo o genero de Composição.

Perg. XIII. Por que não se devem achar as Partes na 8.ª, ou Unisono no principio do Compasso, quando sóbe o Baixo? *Resp.* Isso entende-se indo da 3.ª Maior; mas descendo da menor, póde-

de-se usar sempre que o Compositor quizer.

EXAME XXXIX.

Que pugna sobre as Especies da mesma Composição.

Perg. I. POr que da 6.ª Maior não se póde ir á 8.ª a Duo, nem a Tres por algum Movimento, que não seja o Contrario disjunctivo? *Resp.* E muito menos por Moto Recto, por ser violento, e contra o Natural.

Perg. II. Por que não se permitte o Transito da 6.ª Maior á 5.ª, tanto subindo, como descendo, por mais que seja grande o numero de Vozes? *Resp.* He porque no passar da 6.ª Maior á 5.ª por Movimento Recto, ha de haver Salto: a consideravel Relação de duas 5.as em Harmonia: e não cumpre com o seu Moto proprio, produzindo máo effeito, e ainda mesmo no Movimento Contrario disjunctivo.

Perg. III. Por que movendo-se as Vozes, não se póde passar da 6.ª ao Unisono? *Resp.* Pela muita Distancia

que

que ha de huma a outra couſa, o que não ſe permitte, ainda que ſeja com as Vozes do meio.

Perg. IV. Por que no Moto Obliquo póde paſſar a 6.ª á 5.ª ſubindo, ou deſcendo? *Reſp.* Por que he Tranſito Natural, por ſer de Grado o Movimento que faz ſó huma das Vozes, guardando a boa ordem de ir de Simples a Simples, ou da Composta a Composta.

Perg. V. Por que os modos de uſar das Eſpecies, que são reprovados a menos numero de Vozes com o Baixo, ſe podem fazer ſem reparo entre as Partes particulares? *Reſp.* He porque a maior ſuavidade de humas Eſpecies encobrem, ou diſſimulão a que he menos em outras.

Perg. VI. Por que de ordinario ſe eſcreve 3.ª Maior nos Movimentos, que faz a Parte inferior de 4.ª aſſima, ou 5.ª abaixo? *Reſp.* He porque eſtes Tranſitos ainda que ſejão ſeguidos, tem a Relação de Clauſulas, que he o meſmo que ir da Corda da 5.ª para o Tom.

Perg. VII. Por que a 3.ª Maior ſatisfaz muito ao ouvido? *Reſp.* He por

ſer

ser mui viva, e Sonora; e tambem se observa, que todas aquellas Posturas de Vozes, em que concorrem Especies Imperfeitas com as Perfeitas, especialmente a 3.ª Maior, ellas são mais Harmoniosas.

Perg. VIII. Por que as 6.ªs Menores, sendo Gradatim, são boas, e se podem dar quantas quizerem; porém de Salto mais de duas, não causão satisfação ao ouvido? *Resp.* He por serem muito asperas, e duras, quando se usão assim por esse modo.

Perg. IX. Por que os Transitos, que deve fazer a 6.ª, são á 5.ª, á 8.ª cerrando Clausula; e á 3.ª, e á 7.ª para Ligar? *Resp.* He porque são as Especies mais proximas; assim como para passar de qualquer ao Unisono, ha de ser Gradatim.

Perg. X. Por que não se póde acabar Composição alguma em 6.ª tanto a Solo, como a qualquer numero de Vozes? *Resp.* He porque das Especies Imperfeitas he a 6.ª a que tem menos Sonoridade, pelo que ella não póde concordar na ultima Harmonia da Clausula.

Perg.

Perg. XI. Por que de ordinario se deve entrar no Tom, 8.ª, ou 5.ª? *Resp.* He porque estas Especies são as mais Perfeitas, e as principaes do Tom: excepto no caso de alguma Imitação, ou Entrada de Passo.

Perg. XII. Por que não he sempre o Baixo a primeira Voz na Composição? *Resp.* O Baixo deixa de ser primeira Voz, quando elle Liga de 2.ª inferior; e então he segunda Voz, e primeira a que o faz Padecer na Ligadura, sendo a Parte superior a Agente, e a inferior Ligada, a Paciente.

Perg. XIII. Por que nos Tons de 3.ª menor se podem escrever nas Cordas da 4.ª, 2.ª, 7.ª, ou 6.ª do Tom differentes Especies do ordinario? *Resp.* He porque tambem se permitte fazer mais algumas outras cousas, além das Regras vulgares. Podem-se apontar sobre a dita 4.ª do Tom nas suas Especies 3.ª menor, 4.ª Superflua, 6.ª, e 8.ª: e conservando-se esta mesma Harmonia, passar o Baixo á 2.ª, 7.ª, ou 6.ª do Tom: note-se: na 2.ª do Tom lhe vem a servir as Especies ditas de 8.ª, 3.ª menor,

nor,

nor, 5.ª Diminuta, e 6.ª Maior: na 7.ª do Tom, de 5.ª Falſa, 7.ª Diminuta, 8.ª, e 3.ª menor: na 6.ª do Tom de 6.ª, 8.ª, 2.ª Superflua, e 4.ª de Tritono; paſſando, e deſcendo logo a dita Corda da 6.ª para a 5.ª do Tom com 8.ª, 3.ª Maior, e 5.ª

Perg. XIV. Por que ſe póde eſcrever, e dar de Chofre na 4.ª do Tom 2.ª, 4.ª Superflua, e 6.ª v. g. ſaltando do Tom á dita 4.ª? *Reſp.* He porque ſoa da meſma ſorte que deſcendo da 5.ª, ou ſaltaſſe logo do Tom á propria 5.ª, no que o ouvido percebe, ou ſente igual effeito, e ainda meſmo alguma variedade.

Perg. XV. Por que não eſtranha o ouvido já hoje algumas Falſas de Chofre, que parecem dadas contra a Arte? *Reſp.* He porque elle logo ſe ſatisfaz com a que parece Deſculpa, pois ſempre deſcem as ditas Falſas para boas Conſonancias, em que o Tipano do meſmo ouvido acha tal, ou qual quietação. Porém iſto não ſerá permittido aos novos Eſtudantes, que ſe forem licencioſamente aſſim creados, elles ſe

ha-

habilitão para outros maiores empenhos desta qualidade; do que póde proceder, que dentro de poucos annos não haverá quem saiba observar as Regras privativas do Contraponto, nem ainda mesmo as da Composição.

Perg. XVI. Por que dando-se a 5.ª Falsa, e a 7.ª menor, ou Diminuta, soltas de Chofre, ou juntas, ou cada huma de per si na primeira, ou segunda parte do Compasso, como v. g. escrevendo-se sobre G. 3.ª menor, e 5.ª; em F. ✻ 5.ª Falsa, e 7.ª Diminuta, passando logo ao mesmo G. com 3.ª, e 5.ª soão bem as ditas Especies Dissonantes? *Resp.* He porque parece principio de Ligadura, ainda que não a prosegue; mas he o que basta, para que satisfaça o ouvido sómente com essa lembrança. Este procedimento he Moderno: os mais Antigos não o permittião, por não serem dadas estas Falsas segundo a Arte. Ellas com tudo podem ter o abono de não soarem muito mal. A sua repetição nas vulgares Composições tem conciliado no ouvido plausivel consentimento. O mesmo se obser-

va ácerca do Tritono tão defendido antigamente, sendo hoje aos Modernos hum dos mais frequentes primores das suas novas idéas; e até mesmo outras Falsas se estão dando de Chofre, as quaes são tomadas por Apojos; mas ellas escrevem-se com Figuras positivas, talvez de bastante Valor, e isto, no bater das partes mais principaes do Compasso, o que ordinariamente se faz a Solo, a Duo, ou em Musica Instrumental; no que sabendo-se-lhe fazer a conta, e advertir bem as Especies que valem, ou não para a intenção da Harmonia, podem-se salvar, e defender as sobreditas Dissonantes, ainda mesmo segundo as boas Regras da Melodia, e Arte. Isto que os Compositores Modernos hoje fazem, he com muita razão para obrigar aos Cantores, e Instrumentistas a que executem forçosamente o que está escrito com viva força, e vigor de gosto; o que sendo denotado com as Apojaturas vulgares, ou se farião, ou não, e nunca seria com aquella vivacidade effectiva, que pertendem os Sabios Compositores: pelo que elles escre-

crevem isso mesmo com Figuras expressas, e não sempre com os denominados Apojos.

EXAME XL.

Sobre o mesmo ponto das Especies da Harmonia, segundo os Modernos.

Perg. I. POr que os Musicos tem posto hoje em Pratica muitas cousas, que parecem bem alheias daquelles Preceitos com que os Filarmonicos Antigos estabelecêrão as Dissonantes em acto, com as proprias condições que lhes são privativas, e rarissima vez usárão dellas Soltas, pelo modo com que hoje estão admittidas na Composição? *Resp.* Esta pergunta enserra algumas ponderações para a sua justa resposta. Eu participei ainda das verdadeiras, e apertadas Regras scientificas da Musica: vejo-as tambem como devem ser observadas nas Partituras dos que são Mestres, e igualmente escritas nos Livros dos bons, e classicos Authores: até mesmo não ignoro, nem sou contra

o ſublime ponto, a que ella tem chegado: tudo tem o ſeu lugar: huma, e outra Muſica póde-ſe defender. Eſta Illuſtre Sciencia he a meſma que ſempre foi: os accidentes, ou elegancia no ſeu uſo não mudão a ſubſtancia della. Os Filarmonicos, que nos precedêrão, forão Doutos: hoje tambem ha homens Sabios: aquelles contiverão-ſe nos mais decentes, e religioſos procedimentos, que pedia a univerſal acceitação do que ſe praticava: eſtes, ſem faltar, nem deſtruir ao fundamento, forcejão por achar nova Muſica; porém não he poſſivel aos Homens no todo; mas em parte nós o eſtamos vendo, e palpando em muitas couſas, como v. g. na delicadeza das idéas, nas invenções, repartições, e viveza dos Inſtrumentos, tanto, que ás vezes parece vai prevalecendo mais o muito Eſtrepito á boa, e ſuave Harmonia. Ora eſta he a que ſerve para a elevação do Eſpirito, e para os juſtiſſimos louvores do Noſſo Amabiliſſimo Deos: não ſe deſtrua de todo, porque a Muſica he aquelle Dom (*a*) pre-

(*a*) Santo Agoſt. Epiſt. 28.

preciofo que elle nos confere para o empregarmos principalmente no culto Sagrado, e Divino com toda a decencia, e moderação Chriftã, a qual deve fer bem diftinta do Eftilo Theatral, e Profano.

Perg. II. Por que parece que nos defvanecemos de achar hoje na Mufica, o que os noffos Antigos não defcubrírão? *Refp.* Iffo he engano; porque tudo quanto nella exifte, elles não ignorárão: conhecêrão todas as Efpecies das Confonancias, e Diffonancias, pezárão-nas, erão grandes Mathematicos, Filofofos, e forão tão Doutos, que os Pontifices daquelles tempos mandárão a alguns delles efcrever fobre coufas da Igreja, como ao Reverendo D. Jofé Zarlino, e a outros, &c. Em fim, na Mufica não ha coufa nova mais, que a elegancia: efta depende dos tempos, e do gofto dos Homens, fegundo as diverfas Nações: nada mais he novo: *Nihil fub Sole novum* (*a*); porém como effa elegancia, e modo de ufar das coufas he accidente, que ainda mefmo que mu-

(*a*) Salom. nos Proveb.

mude a fórma, ſempre contém a propria ſubſtancia; por eſta razão os Modernos usão das Eſpecies Diſſonantes licencioſamente no eſtilo Inſtrumental, ou Muſica Rythmica. Elles reduzírão todas as Harmonias poſſiveis a Diapasões Perfeitos, e a outras previſtas Poſturas, com Eſpecies ſoltas Diſſonantes, o que talvez tem algum lugar, e ſe conſente na acceitação do ouvido pela grande velocidade com que aceleradamente hoje corre a Harmonia, tanto, que não ſó cuſta tomar-lhe o goſto no ſentido do ouvir, mas ainda meſmo dar-lhe alcance huma boa, e perſpicaz viſta. Eſte he o maior ponto, a que tem chegado a Muſica Moderna.

Perg. III. Por que toda a Muſica Prática ſe reduz preſentemente a diverſos Diapasões, e Poſturas de Eſpecies ſoltas, tanto Perfeitas, e Imperfeitas, como Diſſonantes, ou Falſas? *Reſp.* He porque alguns Muſicos eſtão perſuadidos, que o coſtume faz Lei; pois ouvindo-ſe muitas vezes a que parece Deſculpa da Falſa, já não ſe eſtranha, já não importa que faltem as outras duas

con-

condições da Ligadura; porque ellas (dizem alguns Professores) interrompem muito a velocidade, a belleza, e a elegancia de huma Fantazia airosa, ou bem seguida idéa; mas dirão outros, que tudo póde ter o seu lugar; e que se a Preparação, e Ligadura das Falsas afroxão de algum modo o rápido com que impetuosamente vai hoje a Musica por hum subtilissimo fio de Ligeireza, he para que não quebre, he para evitar a sua ruina, ou para não precipitar-se de todo no evidente perigo, e palpavel impossibilidade de poder ser de todos bem executada: certamente, não se faz sensivel, e completa a que he deliciosa Harmonia, quando hum arrebatadissimo Andamento vai por esses ares! Ella deste modo não causa suavidade, he só hum Estrepito bem quisto: sim, isto não padece dúvida, que tudo assim mesmo se observa, e experimenta no mencionado Genero de Musica Instrumental, de que agora se trata. Porém tornando ao nosso caso, ou primeiro assumpo, examinemos os sobreditos Diapasões, e Posturas de Especies, por serem

rem o principio, em que conſiſte toda, e qualquer variedade do Moderniſmo da meſma Muſica. Ha dous Diapasões Perfeitos, ou Sonoros: hum de 3.ª Maior; outra de 3.ª menor. Ha duas Poſturas Diſſonantes, huma pela 2.ª Maior, ou menor, e outra pela 7.ª menor, ou Maior: á conducta da 2.ª Maior ha de acompanhar a 4.ª Perfeita, ou Superflua: á de 2.ª menor, a 4.ª Juſta ſempre. A Poſtura Diſſonante pela 7.ª Maior participa da ametade do Diapasão Perfeito, e a outra ametade da ſua miſtura; ou a maior parte deſta miſtura, e a menor do primeiro Diapasão. A Poſtura Diſſonante pela 7.ª menor, forma-ſe com qualquer dos Diapasões Perfeitos com 3.ª Maior, ou menor. Os Diapasões Perfeitos podem-ſe variar com a 4.ª Diminuta, ou com a 5.ª Superflua; e ainda meſmo pelas 6.as. Elles cansão eſtranheza ao ouvido pela 5.ª, e pela 7.ª Diminuta. As differenças que ſe fazem com os ditos Diapasões, ou Poſturas de Eſpecies, he toda a variedade da Compoſição, e para ella ſervem as Regras ſeguintes. O Jogo deſ-

ta

ta Commutação , ou Tranſpoſição das Eſpecies , he o principal Eſtro da Muſica. Demoſtrão-ſe em Pratica : olhem-ſe as Eſpecies , contando-as ſobre o Baixo pela meſma ordem com que ellas ſe aſſignão ácerca das quatro Vozes n'uma Partitura. Diapasão Perfeito de 3.ª Maior : ſobre C. , 5.ª , 3.ª , e 8.ª. De 3.ª menor : ſobre D. , 5.ª , 8.ª , e 3.ª. Poſtura Diſſonante pela 7.ª menor : ſobre C. , 5.ª , 3.ª , e 7.ª menor : ou tambem ſobre D. , 5.ª , 7.ª , e 3.ª. Poſtura Diſſonante pela 2.ª Maior : ſobre C. , 6.ª , 2.ª , e 4.ª. De 2.ª menor : ſobre A. , 2.ª menor , 4.ª , e 5.ª. Poſtura Diſſonante pela 7.ª Maior : ſobre C. , 5.ª , 2.ª , e 7.ª : ou tambem aſſim ſobre C. , 7.ª , 2.ª , e 4.ª. Agora alterada pela 4.ª Diminuta : ſobre A. , 4.ª , 6.ª , e 8.ª. Pela 5.ª Superflua : ſobre C. , 5.ª , 3.ª , e 8.ª. Pela 6.ª Maior : ſobre G. , 3.ª , 6.ª , e 8.ª. Pela 6.ª menor : ſobre G. , 3.ª , 6.ª , menor , e 8.ª : ou tambem deſte modo : ſobre E. , 6.ª , 8.ª , e 3.ª. Até meſmo eſtranha pela 5.ª Diminuta : ſobre E. , 5.ª Falſa , 6.ª , e 3.ª Da meſma ſorte pela 7.ª Diminuta : ſobre C. ※ , 3.ª , 5.ª , e 7.ª Diminuta. No

que

que ſe vê toda a variedade, e novidade da Muſica Moderna (ſendo eſtas Eſpecies bem Antigas) e iſto ſómente por ſe darem as ſobreditas Diſſonantes ſoltas na Compoſição Rythmica Inſtrumental Harmonica.

Perg. IV. Por que ſe obſerva em todas as mencionadas Poſturas de Vozes, que mudando huma Eſpecie, ou ſeja a ſuperior, ou a do meio para a parte inferior, ou a do meio, ou qualquer outra para a ſuperior, ſempre reſulta o meſmo ſubſtancialmente? *Reſp.* A razão será eſta: porque he o proprio 5.ª aſſima do Uniſſono, do que a 4.ª abaixo delle: a 6.ª ſuperior, do que a 3.ª inferior: a 7.ª aſſima, do que a 2.ª abaixo; e a 8.ª aſſima, do que o dito Uniſono. Pelo que bem ſe entende, que a diverſa collocação das Vozes he toda a variedade da Muſica. As Poſturas, e Diapasões ainda que ſejão os meſmos huns do que outros, ſó os póde fazer diſtinctos o differente modo de os collocar. Elles devem ſer diverſos em parte, ou no todo, baſtando ſómente que ſe diſtingão n'alguma couſa para haver a varieda-

de

de precisa. Deste parecer, e sentir he tambem o Douto, e sabio Hita, (*a*) com o qual eu me conformo sobre este assumpto.

EXAME XLI.

A'cerca de alguns avisos, e reflexões muito importantes para o melhor acerto, e bom effeito da Musica.

Perg. I. POr que he o Contraponto summamente importante, e necessario ao Compositor? *Resp.* Porque nelle se ensinão, e entendem as primitivas, e Scientificas Regras, e Preceitos, que servem tambem para a Composição, pois sem aquelles bons principios não se alcanção grandes progressos.

Perg. II. Por que o ser Contrapontista he muito diverso de Compositor? *Resp.* He tão differente, que póde haver Contrapontista, que não saiba Compôr; assim como tambem se encontrão Compositores, que talvez ignorem as restrictas leis do Contraponto: e isto só cau-

(*a*) Hita Diapas. Instruct.

causará admiração a quem não souber que cousa he ser Compositor, ou Contrapontista.

Perg. III. Por que sendo o Contraponto principio da Composição, he tão diversa a Composição do Contraponto? *Resp.* He verdade que muitos dos mesmos Preceitos, que servem no Contraponto, se admittem tambem na Compostura, em quanto áquelles Elementos das Especies, suas divisões, uso commum, e outras muitas cousas que são parciaes; mas com tudo, cada huma destas duas Faculdades tem em si tanta differença, quanta vai dos primeiros Elementos da Sciencia ao mais elevado Cume da sua perfeição.

Perg. IV. Por que os bons Compositores attendem muito a fazer Cantar bem as Partes, principalmente as que realção mais a Harmonia, e quaes são? *Resp.* O Baixo, e o Tiple; pois estas duas Vozes são muito perceptiveis por Cantarem, huma no extremo Grave, e outra no Agudo: as outras duas Tenor, e Alto são Vozes do meio, ou de encher, que não penetrão tanto o

ou-

ouvido, e por isso menos graciosas; mas ellas devem sempre Cantar bem.

Perg. V. Por que se vale o Compositor muitas vezes das Pausas, e para que se introduzírão na Composição? *Resp.* Por serem de grande utilidade na Musica. Ellas são causa de todos estes effeitos. Dão alento, e descanço ao Cantor, a fim de mais vigorosamente continuar a Cantoria. Tambem deixão ouvir com distinção as entradas das Vozes nas Imitações, Passos, e Fugas. Servem para que a Letra responda, e corresponda com as outras Partes sem confusão. Evitão-se com ellas alguns Cantares escabrosos, e desabridos. Soccorrem os Compositores nos apertos, isto he, na falta de boa collocação das Vozes para não haver erro contra a Arte. Tem serventia para muitos primores, graciosidades, e realces da Composição, e até mesmo aos indoutos ellas servem de Capa para encubrir a sua limitada Sciencia, o que talvez se descobre, e conhece, quando sem alguma boa idéa elles assignão frequentes Pausas, onde não sabem escrever Figuras, no que obrão util-

utilmente; porque he melhor calar, do que offender os olhos, e molestar os ouvidos. Cerone (*a*) adverte que a Musica, ou Composição sem algumas Pausas, he como a casa sem janellas. Elle mesmo recommenda que se usem a proposito com prudencia, e juizo.

Perg. VI. Por que se devem guardar as Regras da Arte, e não obrar cada hum segundo a sua Fantazia? *Resp.* He porque todos se hão de sujeitar, e cingir áquelles Preceitos Legaes, que nos deixárão os Doutos, e Sabios Musicos, que nos precedêrão, assim Praticos, como Especulativos, pois com as suas Doutrinas nos dirigimos á maior perfeição Harmonica: isto em quanto aos Fundamentos da Musica. Porém ácerca da elegancia da mesma, e das suas Regras arbitrarias, ha hoje grande differença no gosto, e na invenção, segundo a variedade dos tempos, e das diversas Nações civilizadas nesta peregrina Sciencia.

Perg. VII. Por que ha Musicos de Fantasia, e Musicos Scientificos? *Resp.* He

(*a*) Ceron. Lib. 2. Cap. 68. pag. 304.

He porque em todo o tempo ſempre houverão Inſipientes, e Sabios. Deſta Claſſe são todos aquelles, que ſabem o que eſcrevem, entendem o que enſinão, o que executão, e dão a Fyſica razão do meſmo: e da Eſcola dos outros, os que compõem ſem Arte, enſinão ſem dar a razão, executão o que ignorão, e eſtão muito á ſuperfice na meſma Sciencia.

Perg. VIII. Por que he contemplada a Muſica Pratica, como Arte Liberal? *Reſp.* Porque deſcreve aos ſeus Profeſſores Regras, e Documentos com que elles ſe obrigão a praticalla, não com tanta eſtreiteza, que ſeja ſem alguma excepção, pois nos caſos que dicta o juizo, e prudencia, em todas as Artes, e ainda meſmo em muitas Sciencias, não ha Regra, que não a tenha. Sendo a Muſica tão liberal com os ſeus Profeſſores, não he razão anguſtialla nas ſuas Regras, pois ſalvando-ſe o eſſencial, importa pouco varie na precisão de algumas liberdades primoroſas, no que não deve malograr-ſe hum bom intento, por algum eſcrupulo impertenente.

Perg.

Perg. IX. Por que se denomina Musico hum consummado, e Scientifico Professor? *Resp.* He porque para merecer esse nome ha de revestir-se da Theorica, saber Cantar, ser Contrapontista, Compositor, e governar com acerto qualquer Musica sua, ou alheia que seja.

Perg. X. Por que deve o Musico accommodar, e trabalhar as suas Composições de modo, que estejão com a propriedade que ellas requerem? *Resp.* Para serem bem executadas, e para causar o effeito pertendido, elle ha de attender a estas tres circumstancias: ao fim a que se encaminhão as Obras: ao Lugar, onde hão de servir: e ás habilidades que as devem pôr em execução. Em quanto á Letra, dando o sentido Grave, Airoso, Triste, ou Alegre que lhe convem: ácerca do lugar, se este for Sagrado, que não seja Musica indecente, ou Profana: a respeito das habilidades dos Executantes, que seja mais, ou menos facil, segundo a Sciencia de que forem revestidos, attendendo nas Vozes á possibilidade; e destreza dos Cantores,

res, e á foltura de mãos nos Inftrumentiftas. Em fim, para fe ajuftar bem a Letra com a Solfa, até mefmo fe obfervem outras tantas advertencias. A primeira he, em quanto aos tres Accentos Orthograficos, quero dizer, ao Accento Agudo (á) ao Grave (à) ao Circumflexo (â): a fegunda, pelo que refpeita ao fentido: e a terceira ácerca de expreffar os affectos que ella pede. Em quanto aos Accentos, ha de a Mufica eftar tão ajuftada com a Letra, que nas palavras não fe fação breves as Syllabas Longas, nem ao contrario: a refpeito do fentido, deve-fe attender ás fete Partes, em que fe divide a pontuação do Periodo; ifto he, á Virgula (,) ao Ponto, e Virgula (;) aos dous Pontos (:) ao Parenthefis ( ) ao Ponto, e Interrogação (?) ao Ponto, e Admiração (!), e ao Ponto Final (.) De forte, que fempre ha de conformar-fe nas demoras, ou acceleração do Valor das Figuras, com as mefmas proporções que fe lerem na Letra; e ácerca de expreffar os affectos della, póde-fe eleger o Tom que for mais ao cafo: no que fe vê, que

não consiste sómente o ser Compositor (como se persuadem muitos) em unicamente saber formar as Especies, e dirigir as Consonancias; mas ainda mesmo he preciso, para o ser como deve, observar estas, e outras muitas indispensaveis advertencias, e precauções: sim, he indispensavel, além do que está dito, hum grande, e particular estudo, huma discreta efficaz indagação sobre as scientificas Partituras dos Mestres Praticos eminentes, donde só póde tirar-se huma boa escolha do melhor, em que se cultive a idéa, o bom gosto, e a Sciencia; porque sem passar por todo este laborioso trabalho, e ardente fadiga, não chegará a conseguir, e merecer o respeitavel, e honorifico nome de Sabio Melopeo, ou Perfeito Musico.

Perg. XI. Porque se diz que o Compositor deve sempre appropriar a Musica á Letra, e como se entende esta propriedade? *Resp.* Desta sorte: se a Letra he Alegre, accommode-se-lhe Musica Jovial, e Brilhante. Se Triste, Solfa Patetica, e Lutuosa, usando mais do Ge-

ne-

nero Chromatico Molle; e nas expressões fortes tem o seu lugar proprio o Chromatico duro. Tambem deve attender á propriedade de algumas Palavras, como v. g. *Clamavi*, começando a Voz, que entra nella, nos pontos altos; ou na de *Profundis*, nos pontos baixos, &c. No que o intelligente conhece, que por conta da Letra, entra n'uma palavra mais agitado, e forte; e na outra do profundo da Entoação; e isto, ou as ouça Cantar, ou as veja escritas, pois ao Sabio, e Douto Sitrapheo he quasi igual o que vê, ao mesmo que ouve.

Perg. XII. Por que se encommenda ao Compositor que attenda muito ao Syllabar da Letra, proporcionando a Musica, de sorte, que corresponda aos Accentos breves, e longos? *Resp.* Para que não faça barbarismos, pronunciando largas aquellas palavras que de sua natureza são breves, ou as breves, fazendo-as longas, do que recebe muito pezar o bom Grammatico, o Sabio Poeta, e o perfeito Musico.

Perg. XIII. Por que ha tres modos de concordar a Letra, para que no en-

trar, e finalizar de huma Fuga, Paſſo, ou Motivo, todas as Partes ſe ajuſtem, ſem repetirem ſobradamente alguma palavra? *Reſp.* He para que as muitas repetições da Letra não cauſe confusão, e ſe faça deſagradavel a Compoſtura. O primeiro modo he Ligando Figura, depois de ter reſpondido ao Paſſo: o ſegundo augmentar o numero das Notas, diminuindo-as no que houver de Cantar depois de haver Imitado a Voz, que entrou mais tarde: e o terceiro, dizer toda a Letra que deve a Parte, que preencheo, e completou o Paſſo ultimamente, ſem alguma repetição.

Perg. XIV. Por que ſe diz, ou que couſa he Modulação? *Reſp.* Modulação, ſegundo os Modernos, he paſſar o Canto pelas Cordas eſſenciaes, e naturaes de hum Tom, e não pellas de outros, que ſe hão de evitar. He algumas vezes Modular, ſahir do Tom; mas de ſorte, que poſſa tornar a elle com propoſito, e ſem violencia. He verdadeiramente dar ao Canto huma variedade de Movimentos, e Figuras differentes, que o fação expreſſivo; mas não af-

affectado. Em fim, he dar á Composição aquelle certo *não sei que* de suave, brilhante, e deleitavel, que o largo, e frequente exercicio de hum genio feliz produz muitas vezes naturalmente, e sem trabalho, a que os sabios Musicos denominão bello Canto.

Perg. XV. Por que as Obras de huns Compositores agradão mais do que as de outros? *Resp.* A razão será, porque para huma Composição estar certa, basta ser Mestre; mas para produzir-se como he conveniente, e mostrar nella o seu bom gosto, e dom de agradar, he necessario, além da precisa Sciencia, muito, e muito mais do que saber usar das Especies, pois a Composição não só entra nos ouvidos dos sabios, e dos menos intelligentes, mas até mesmo ella póde ser particular objecto dos olhos, e do entendimento daquelles, que são muito Doutos na Faculdade. Para as Composições fazerem o seu effeito, e mover os affectos de quem ouve (além do genio, e natural Alegre, ou Triste do Compositor, que reverbera em todas as suas obras) elle deve escolher o Tom,

ou

ou Modo proprio á Letra. Ha de passar de humas para outras Consonancias com tal Modulação, que possa caminhar pelas Cordas do mesmo Tom com Arte, e Artificio, sahindo, e tornando a elle, sem estranheza do ouvido. Póde mudar de Genero com os Accidentes a proposito: assignar Notas apressadas, ou vagarosas, contrapostas, ou iguaes. Usar bem de todos os Motos. Valer-se sem violencia dos Signos Graves, e dos Agudos. Toda esta variedade, conduzida por huma sciente, feliz idéa, ou nova invenção, e sendo venturosamente executada, ha de causar aquelles maravilhosos effeitos, para os quaes tem ainda grandes poderes a Musica.

Perg. XVI. Por que alguns Cantores, e Instrumentistas cahem no grande, e prejudicial defeito de não darem o Valor inteiramente seguro ao Pontinho de Augmentação, e á Ligadura na parte, em que ha de ouvir-se a Especie Falsa, como tambem nas Clausulas? *Resp.* Na verdade que ha hum grande prejuizo na Harmonia, quando assim pro-

procedem os menos ſabios. O Pontinho de Augmentação he Cantavel, e não Obmiſſo; e calando-ſe o ſeu Valor, fica prejudicada a Composição ſem aquella Harmonia, que deve cauſar a Eſpecie Conſonante, ou Diſſonante competente ao Pontinho. Na falta de reforçar as Ligaduras na parte Ligada, malogra-ſe tambem o effeito da Falſa tão Harmonioſo com a ſua Deſculpa, que he hum dos maiores ornamentos da Muſica, em que a Arte tanto trabalhou para as introduzir por hum modo ſingular. Nas Clauſulas ſuccede o meſmo, faltando no ouvido aquelle ſatisfactorio complemento da Clauſula tão preciſo. Todos eſtes prejuizos cauſa o deſcuidado Cantor, ou Inſtrumentiſta, que não cumpre com a propria obrigação de dizer a ſua Parte, como eſtá apontada, malogrando com eſtes deſcuidos o trabalho, a idéa, o effeito, e o goſto do Compoſitor, pois o que eſte conſtruio com algum cuſto, e deſvelo, o vê, e ouve deſtruido na Praxe por aquelles, que inteiramente ignorão o prejuizo que fazem em não Cantarem, ou executarem

co-

como devem, o que está escrito. Ao Compositor pertence fazer esta correcção com toda a prudencia, ácerca das suas Obras.

EXAME XLII.

A'cerca da melhor, e menos boa qualidade das Especies; e de outras cousas instructivas, e interessantes ao Compositor.

Perg. I. POr que se causa a Harmonia? *Resp.* He pela bem ajustada Consonancia que formão muitas Vozes concordes entre si.

Perg. II. Por que se augmenta a Harmonia, e como? *Resp.* Augmenta-se de tres modos: ou acompanhando aos Sons com articulação de palavras: ou ajuntando-lhe variedade de Instrumentos: ou acucmulando-lhe duplicadas Consonancias.

Perg. III. Por que consiste a Harmonia no ajuntamento de muitas, e diversas Especies misturadas? *Resp.* Porque convem todas n'um composto de perfeita Melodia, e suavidade.

Perg.

Perg. IV. Por que he a Melodia companheira inseparavel da Harmonia? *Resp.* Por ser esta produzida daquella.

Perg. V. Por que o Compositor deve attender muito assim á Harmonia, como á Melodia? *Resp.* He porque a Melodia consiste no deleite, ou doçura, que resulta do Cantar bem de todas as Partes; e a Harmonia nas boas Consonancias, que com as mesmas Vozes se formão.

Perg. VI. Por que ha Mysterio, ou de que pende o segredo da Harmonia? *Resp.* Ella nasce, e procede da variedade de quantidades desiguaes, a que chamão Proporções, e estas são entendidas de Maior, e menor desigualdade, o que se percebe, e palpa na Theorica experimentalmente, com muita satisfação, admiração, e prazer do entendimento.

Perg. VII. Por que as Especies produzem Consonancias? *Resp.* He porque ellas são hum aggregado de Intervallos Harmonicos.

Perg. VIII. Por que se formão as Consonancias? *Resp.* He pela razão de

Nu-

Numeros em Agudo, e Grave, isto he; consistem todas as Consonancias na Proporcional mistura de Som Grave, e Agudo, que suavemente satisfaz com agrado o Tipano do nosso ouvido.

Perg. IX. Por que vão sempre encaminhadas as precisas Regras da Arte á melhor perfeição da Harmonia? *Resp.* Para que o Compositor nunca possa errar, cumprindo com ellas.

Perg. X. Por que he preciso ao Compositor ser bom Contrapontista? *Resp.* Porque o Contraponto he como Fonte, e Manancial, donde nascem, e dimanão as variedades da Composição.

Perg. XI. Por que se conferem ás Especies os nomes de Consonancias Perfeitas, Imperfeitas, e Dissonantes? *Resp.* Chamão-se Consonancias Perfeitas ás que dão repouso, e quietação ao sentido que as percebe. Dizem-se Imperfeitas aquellas Maiores, ou menores, que a Potencia audictiva acceita, e toma de huma, e outra sorte, sem lhe causar inteira quietação propria: e Dissonantes as que totalmente offendem o ouvido, quando chegão a elle desordena-

nadas, e tumultoantes as vibrações das ondas do ar.

Perg. XII. Por que entre as Especies Perfeitas ha huma mais Sonora, e qual he? *Resp.* A 5.ª, porque enche, e satisfaz melhor a Potencia audictiva.

Perg. XIII. Por que entre as Imperfeitas são humas melhores do que outras, e quaes são? *Resp.* A 3.ª Maior, e a 6.ª menor são de melhor Harmonia, do que a 3.ª menor, e a 6.ª Maior.

Perg. XIV. Por que entre as Falsas, ou Dissonantes offendem mais humas do que outras o nosso ouvido, e quaes são? *Resp.* Tem-se por mais offensivas a 2.ª menor, a 7.ª Maior, a 4.ª de Tritono, e a 5.ª Superflua: e por menos ásperas a 2.ª Maior, a 7.ª menor, a 4.ª Diminuta, e a 5.ª Falsa. A razão he, porque as que são melhores chegão-se mais ás Consonantes; e as menos boas estão mais apartadas dellas.

Perg. XV. Por que ha entre as Consonancias humas, que enchem mais o ouvido, e outras, que lhes são muito agradaveis? *Resp.* Entre as Perfeitas he a 5.ª a que o satisfaz mais, porque o con-

contenta melhor, do que a 4.ª, ou a 8.ª: e as que lhes são muito agradaveis, as Imperfeitas 3.ª, e 6.ª. As que o deleitão melhor, são as Simples, por estarem propinquas ao Unisono, e desejão ser collocadas na parte Grave da Harmonia, pelo que são muito cheas, e Sonoras. As que tem maior poderío, agrado, e viveza são as Compostas, De-Compostas, &c. porque o penetrão ligeiramente. Ellas são muito Harmonicas; e tanto melhor deleitão, quanto mais se apartão da simplicidade. Ellas appetecem a parte Aguda, pelo que devem ser postas nos seus lugares proprios para produzir cabal effeito, de sorte, que a Harmonia consiste no Agudo, e brilhante das Especies; e a Sonoridade, em que sejão taciturnas, e Graves.

Perg. XVI. Por que a 5.ª Justa he a mais bem quista das Especies? *Resp.* Porque ella he Mediante entre as Perfeitas, e Imperfeitas, e deste lugar, ou meio lhe provêm a virtude de conter maior suavidade.

Perg. XVII. Por que sendo a 8.ª a

Es-

Eſpecie mais Perfeita, ella he entre as Conſonantes a menos Sonora? *Reſp.* He pela ſemelhança dos ſeus extremos, á qual ſe dá o nome de Equiſonancia por eſte motivo, pelo que tem na Compoſição a Quatro o ultimo lugar, por ſer o da Quarta Voz.

Perg. XVIII. Por que ás Eſpecies Perfeitas ſe lhes dá eſſe nome? *Reſp.* Porque ellas dão ao ouvido o que deſeja, que he deſcanço, ſocego, e repouſo com deleite, e goſto. Não aſſim as Imperfeitas, porque eſtas não causão tanta quietação, e deſcanço ao meſmo ouvido até que elle ſente as Perfeitas, com quem ſe ſatisfaz muito. Ellas tem hum Som firme, eſtavel, e determinado, do qual ſahindo paſsão a Diſſonantes, e então offendem muito o ſentido; mas na ſua primeira Conſiſtencia são as mais Sonoras, e por eſta cauſa ſe lhes dá o nome de Perfeitas.

Perg. XIX. Por que as Eſpecies Perfeitas não são tão Harmonioſas, como as Imperfeitas? *Reſp.* As Perfeitas são muito Sonoras, e as Imperfeitas mais Harmonicas; porém não causão tanta

Me-

Melodia, como as Dissonantes em Ligadura, pois com estas se produz o melhor effeito na Musica.

Perg. XX. Por que se denominão assim as Especies Imperfeitas? *Resp.* Dizem-se Imperfeitas aquellas Especies, que ainda que se mudem de Maiores em menores, ou ao contrario, sempre ficão Consonantes.

Perg. XXI. Por que levão vantagem as Especies Dissonantes ás que são Consonantes? *Resp.* Em serem mais Harmoniosas do que as mesmas Consonantes, pelo que a Arte tanto as distingue no seu uso particular, e singular.

Perg. XXII. Por que se accumulão ás Especies as suas propriedades, e quaes são? *Resp.* Consernente ás Imperfeitas, dá-se ás 6.as, e ás 3.as Maiores o attributo de varonís, alegres, e Sonoras: ás 3.as, e ás 6.as menores o de lamentaveis, froxas, e tristes: estas são proprias para cousas Pateticas, e as outras para as expressões fortes: ácerca das Dissonantes, conhece-se mais aspereza na 2.a menor, na 7.a Maior, na 4.a de Tritono, e na 5.a Superflua. Avalião-

lião-se por menos duras, e Dissonantes a 2.ª Maior, a 7.ª menor, a 4.ª Diminuta, e a 5.ª Falsa.

Perg. XXIII. Por que qualquer ouvido, que não entende de Musica, nota mais facilmente a Dissonancia, do que conhece a Consonancia? *Resp.* He porque elle sente com afflicção o que molesta a Dissonancia, ainda mesmo que não saiba a razão Fysica da suavidade, e descanço que encontra na Consonancia.

Perg. XXIV. Por que fazem as Especies Dissonantes, introduzidas regularmente, mais suaves as que são Consonantes? *Resp.* He porque qualquer contrario descobre-se mais claro, e suave ao sentido pela comparação do seu opposto. No que tanto melhor he huma cousa boa, quanto he peior a que lhe he contraria; razão, por que as Especies Falsas fazem realçar muito as Consonantes.

Perg. XXV. Por que tem as Especies Compostas mais Harmonia do que as Simples? *Resp.* A Especie Simples he mais Sonora; porém a Composta

pro-

produz maior Harmonia; pois quanto mais Aguda he a Eſpecie, tanto he mais Harmonioſa.

Perg. XXVI. Por que as Conſonancias mais remotas pela ſua agudeza produzem maior effeito na Harmonia? *Reſp.* He pelo exceſſo dos extremos Grave, e Agudo, pois eſtes excitão muito a noſſa Potencia audictiva; porém as Eſpecies Simples são mais Sonoras, porque a melhor Melodia he ſempre a que eſtá Conjuncta.

Perg. XXVII. Por que as Eſpecies contém menos hum Intervallo, do que Syllabas, ou Vozes, como v. g. a 5.ª comprehende ſinco Nomes da Solfa, e não tem mais de quatro Intervallos? *Reſp.* He porque as Vozes contão-ſe todas, e nos Intervallos não entra em conta o Uniſono.

Perg. XXVIII. Por que ha na Muſica humas Poſturas de Vozes mais Harmonioſas do que outras? *Reſp.* Porque ſempre he melhor aquelle aggregado de Conſonancias, que não tiver Uniſono, tanto com o Baixo, como entre as Partes.

Perg.

Perg. XIX. Por que se póde tratar a 9.ª como 2.ª na Ligadura do Baixo, e a que he propriamente 2.ª não deve chamar-se 9.ª? *Resp.* He, como já disse n'outra parte, porque as Especies Compostas podem-se tratar como as Simples; mas as Simples não se devem nomear com os nomes das suas Compostas.

EXAME XLIII.

Sobre diversas materias da Pratica, e não menos Instrucção Theorica.

Perg. I. POr que são tres os Accidentes, isto he, ※, b., e ♮, fazendo o ♮ humas vezes o effeito de b., e outras o de ※: e por que o ※ não póde destruir o b., nem este desfazer o ※ para se evitar o ♮? *Resp.* A verdadeira razão Theorica de serem tres os Accidentes, he, porque o b. não póde tirar o ※, nem este o b.; pois de qualquer ※ para a Nota Immediata a que sobe, vão 5. Comas; e se o ※ tirar o b., devem ir sómente 4., que são as que o b. fez abater: assim tambem do

b. para a Figura Immediata a que desce, vão 5. Comas; e tirando o b. o ※, não devem abater-se mais, do que as 4. que o ※ fez levantar, consistindo toda esta grande impropriedade em conferir ao ※ Transito de 4. Comas, quando ha de ser de 5., e o b. alterar a sua ordem, e natureza, deixando de fazer Movimento de 5. Comas descendo, quando não deve ser mais de 4. Em menos palavras: não póde o ※ tirar o b., nem o b. o ※, porque os seus Transitos são encontrados; no que foi preciso o ♮ para se oppôr ora a hum, ora a outro Accidente, e então elle mesmo produz o effeito do b. contra o ※, ou faz o officio de ※, oppondo-se ao b. Desta sorte se conhece que todos os tres Accidentes são precisissimos na Musica para a variedade das Modulações.

Perg. II. Por que para se apontar o 8.º b. se assigna o proprio b.; e para se advertir o 8.º ※, escrevem alguns Senhores Praticos o Diesis x Enharmonico? *Resp.* He porque elles não advertem, que ninguem póde dar o que não tem: o Diesis x Enharmonico não consta mais

que

que de duas Comas, e o ✻ Chromatico de quatro: logo não póde dar quatro, quem não tem de si mais do que duas. E assim como para se denotar o 8.º b. he com outro b., assim para o 8.º ✻ deve ser com o mesmo ✻: aliàs será erro, e ignorancia obrar contra a Arte.

Perg. III. Por que se ha de ter o b. por Accidental, quando vem Repentino? *Resp.* Pelo mesmo caso, ainda que venha em B., se carecer da Propriedade de Natura; mas com ella he como Natural.

Perg. IV. Por que deve estimar-se o b. de B. por Natural, quando as Claves estão assignadas com elle? *Resp.* Porque não se formaria a 8.ª propria do Tom, v. g. de D., ou de F., não tendo o b.: logo he para o Diapasão dos mencionados Tons, tão Natural, que he a mesma essencia delles.

Perg. V. Por que Guido Aretino, á imitação dos Musicos Gregos, chama Menon ao b.? *Resp.* He porque esta palavra Menon quer dizer Accidental. Ella vale o mesmo entre os Latinos, que o termo Conjuncta; e não só denota Si-

gno Accidental pelo b., quando se escreve Repentino, mas até mesmo pelo ※.

Perg. VI. Por que se assigna o ♮ duro quadrado, e o bmolle redondo? *Resp.* He para demonstrar com toda a propriedade, que o b. põe Accidentalmente 4. Comas de brandura, em contraposição do ♮, que denota outras tantas de Natural dureza.

Perg. VII. Por que ha tres qualidades de Semitonos mais conhecidos entre outros que ha na Musica? *Resp.* He porque os Generos Antigos são tres, Diatonico, Chromatico, e Enharmonico, e a cada hum delles pertencem os seus privativos Semitonos. O Maior Diatonico he de B. a C., ou de E. a F. de sinco Comas. O menor Chromatico entende-se na alteração de 4. Comas, que faz o ※ v. g. a F., ou G. O Enharmonico tambem menor he o que parte o Semitono menor Chromatico em duas Comas x, que he o chamado Diesis. Este não esteve já mais em praxe entre os Latinos; porém os Musicos Gregos fizerão uso delle, e o Cantavão, e Tangião nos seus Instrumentos, segun-

gundo nos conta Severino Boecio. (*a*) Encontra-ſe ainda mais na Theorica o Dieſis Maior Enharmonico de tres Comas ✲, o qual com as duas x do ſeu menor, fazem o Semitono Maior Diatonico de 5. (*b*) Mas deſtes dous ultimos Enharmonicos não ſe faz menção alguma na Pratica ha muitos Seculos.

Perg. VIII. Por que, e em que ſe diſtingue o Semitono Maior do menor? *Reſp.* O Semitono menor he o abatimento de quatro Comas, que faz o b. ao Signo de B., e do b. a A. o Semitono Maior de 5. Comas deſcendo. Agora ás avéſſas: a alteração que produz o ※ de 4. Comas ao Signo de F., he o Semitono menor, e do ※ a G. o Semitono Maior Chromatico de 5. Comas ſubindo. No que ſe vê, que o Semitono Maior contém mais huma Coma do que o menor: e aſſim deve ſer, porque 5., e 4. fazem 9., que são as Comas de que ſe compõe a integridade do Tono Maior ſeſquioctavo.

Perg.

(*a*) Boet. Lib. 3. Cap. 32, apud Tap. Verg. *de Muſ.* Cap. 24. Fol. 54. verſ.

(*b*) Franch. inſtit. Harm.

Perg. IX. Por que na conducta das Cordas de qualquer Tom, humas Especies são menores, e outras Maiores, como v. g. escrever-se a 2.ª do Tom com 3.ª menor, e 6.ª Maior? *Resp.* He porque todas as qualidades das Especies dependem, procedem, e se formão das principaes Cordas do mesmo Tom, que são a 4.ª Perfeita, e a 7.ª Maior. Com os Signos destas duas Cordas se constitue a natureza das Especies na regular Composição Harmonica das Cordas de qualquer Tom: v. g. a 3.ª menor da 2.ª do Tom, he porque lhe serve de 3.ª o Signo da 4.ª do proprio Tom. Da mesma sorte: a 6.ª Maior da dita 2.ª do Tom, he porque lhe fica na 6.ª o Signo da Corda 7.ª do Tom. Em fim, todas as mais Especies, em que entrarem os dous Signos das referidas Cordas, elles serão sempre a causa de humas Especies serem menores, e outras Maiores.

Perg. X. Por que sendo Praticamente a 5.ª Superflua de F. Natural na mesma positura da 6.ª menor no proprio Tasto Accidental, nos Instrumentos fi-

xos

xos não se lhe póde chamar á 5.ª Superflua 6.ª menor, nem a esta 5.ª Excessiva? *Resp.* A razão he, porque aquelle Tasto Accidental não he sempre o mesmo Signo: serve de 5.ª, quando está na sua conta, e he 6.ª, quando preenche a mesma de 6.ª Mais claro: como ※ de C., he 5.ª Superflua de F. Natural; e como b. de D., serve de 6.ª menor do dito F.; porque ainda que estas duas Especies férem n'hum proprio Tasto, com tudo, ellas contém differentes considerações, e comparações de Signos, e de Especies ácerca de ser b., ou ※.

Perg. XI. Por que póde ser que huma propria Distancia, ou Intervallo se considere huma vez de 4. Comas, e outra de 5., isto he, se de G. Natural, subindo para o seu proprio ※, vão 4. Comas, como podem haver 5., quando aquelle lugar do ※ serve de A. bmolado, e desce para o G. Natural? *Resp.* He porque ainda que seja o mesmo Tasto, v. g. no Orgão, ou Cravo, não he o proprio Signo. Quando he b., não he o ※ de G.; e quando he ※, não he o b. de A. para a razão Theorica, ainda

da mesmo que sirva o proprio Tasto para huma, e outra cousa Praticamente. E nisto não ha confusão, pois cada hum destes Accidentes tem diversas comparações. A Harmonia da Musica toda he composta de Proporções desiguaes, pelo que não podião ser os ditos dous Semitonos de igual quantidade, nem o são de facto. Esta, que parece contradicção, não he certamente incongruencia alguma, nem ainda a respeito dos Instrumentos fixos, como o Cravo, Orgão, e todos aquelles que tiverem Trastes. Se nestes Instrumentos se affinarem as 5.as, e as 4.as, segundo as justas Proporções Pythagoricas, não se poderia usar mais, que sómente o Tom Diatonico de C. Natural, o qual não precisa para a sua inteira formação Accidente algum; o que não póde succeder n'outro qualquer Tom: razão, por que para se poderem usar os Tons Chromaticos de ✻✻, ou bb., foi preciso adoçar o tempero destes Instrumentos em modo, que se distribuisse huma Coma em minutissimas alterações, e diminuições pelas precisas Cordas do Diapasão, ou

8.ª, de forte, que o ouvido não se offendesse, mas ficasse satisfeito: e com esta distribuição sempre ha a differença de Semitono Maior, e menor, porque todas as mais Cordas são tambem alteradas, e fóra das suas justas quantidades, excepto a 8.ª, (*a*) o que bem se conhece ainda na Pratica pelas taes, ou quaes descrepancias, que o ouvido delicado sente n'alguns Tons Accidentaes, e especialmente quando concorrem os Instrumentos de Arco, ou qualquer que carece de Trastes, com o Orgão, &c. este contém a sua affinação já distribuida, e aquelles fazem huma subtilissima differença do b. ao ✻; e como o pouco he reputado por nenhuma cousa: *Parum pro nihilo reputatur*, não molesta ao nosso sentido audictivo, o que he quasi imperceptivel; pois as differenças que nas Proporções se achão em numeros Theoricamente, não se conhecem no Som, em quanto á percepção do ouvido: (*b*) pelo que do Signo Natural para o proprio ✻ considerão-se 4. Comas, e do.

(*a*) Galil. Dial. *de Mus.* pag. 32, 33, 34, e 47.
(*b*) Man. Nun. Art. Min. pag. 111.

do b. para o Signo Immediato descendo 5., porque já os Signos Colateraes estão adoçados, e temperados para esse fim. Deste modo céssa a confusão de poder ser hum mesmo Tasto ora menor, ora maior; mas he segundo os extremos, ou comparações que fórma com os diversos Signos, que representa a respeito dos Immediatos Confinantes, subindo, ou descendo. Este he tambem o preciso motivo, por que não podendo o ※ fazer o officio do b., nem o b. o do ※, serve deste modo no Cravo, ou Orgão o ※ de b., e o b. de ※ Praticamente.

Perg. XII. Por que se contemplão os Tons de ※※ mais ásperos do que os de bb.? *Resp.* He porque se considerão da natureza do ♮, no que pertencem, e seguem ao Genero Chromatico duro.

Perg. XIII. Por que se estimão os Tons de bb. mais brandos do que os de ※※? *Resp.* He porque se avalião da Propriedade do b., pelo que participão, e competem ao Genero Chromatico molle.

Perg. XIV. Por que havendo duas qua-

qualidades de 3.ª menor, sómente n'huma se póde formar Tom? *Resp.* He porque ella deve ter primeiro o Tono, e depois o Semitono, para dizer *ré*, *mí*, *fá*, e não *mí*, *fá*, *sól* com o Semitono primeiro do que o Tono, pois deste modo não póde formar Tom algum.

Perg. XV. Por que são os Tons de 3.ª menor mais Pateticos que os de 3.ª Maior? *Resp.* Pela bem conhecida variedade de Semitonos, que contém a maior parte das Especies na Composição das adequadas 3.as das suas Cordas.

Perg. XVI. Por que se dizem Tons Relativos, e quaes são? *Resp.* Tons Relativos, além dos primeiros dous Naturaes de C., e A., são todos aquelles, que se podem formar Accidentalmente com huns mesmos Accidentes, sendo hum de 3.ª Maior, e outro de 3.ª menor. O Tom Natural de A. 3.ª menor he Relativo do de C. 3.ª Maior. O Tom de D. com hum b. na Clave, he Relativo do de F. tambem com o mesmo b. &c. E o ser Relativo he porque lhe diz

Re-

Relação, pois se advertem entre si tão parciaes, que para se passar do Tom Maior ao menor, basta sómente converter a Especie 5.ª do Tom Maior na 8.ª do menor; ou ao contrario, mudar a Especie 8.ª do Tom menor na 5.ª do Maior.

EXAME XLIV.

A'cerca de outros diversos assumptos.

Perg. I. POr que se diz v. g. Semibreve, Seminima, &c. sendo estas Figuras huma perfeita metade das suas precedentes immediatas; e tambem se nomeia Semitono, quando elle he Maior, ou menor, e não huma igual mediação do Tono? *Resp.* As Figuras da Musica são unicamente as que valem huma justa metàde das que lhes precedem immediatas, pelo que só ellas se compõem da palavra *Semis*, que denota metade perfeita; porém todos os mais Vocabulos, como Semitono, e outros muitos, que se achão na Musica, elles vem de *Semum*, que se interpreta cou-

cousa imperfeita, (*a*) e isto claramente se vê ácerca dos Intervallos, e de todos os mais Termos: v. g. Semidiapente não he huma justa metade da 5.ª Perfeita, mas sim por ser 5.ª Diminuta. Semiditono, ou 3.ª menor de Ponto e meio, não he perfeita metade da 3.ª Maior, ou Ditono, que são dous Tonos. O Semitono não he igual metade do Tono, porque este parte-se em dous Semitonos desiguaes hum Maior, outro menor: e esta he a razão, por que só as Figuras vem de *Semis*, que significa metade perfeita, e os mais Termos de *Semum*, que denota cousa imperfeita, e não justamente medial.

Perg. II. Por que faz a Arte distincta menção de Intervallos Compostos, ou In-Compostos, e como isto se entende? *Resp.* Intervallo Composto he o que se ordena com a successão dos Movimentos seguidos Gradatim; e Interval-

(*a*) Ceron. Lib. 2. Cap. 54. Fol. 285. Gladian. Patric. Dadecachord. Lib. 1. Cap. 8. n. 15. Francisc. de Tov. Lib. 1. Cap. 5. Oronc. na Margarit. Philosoph. Lib. 5. Trat. 1. Cap. 13. Scipion. Cerret: Lib. 1. Cap. 25. Fol. 46. Franchin. Lib. 1.

vallo In-Composto, o que se faz de Salto.

Perg. III. Por que foi prohibido dos Antigos dar *fá* contra *mí* na Distancia de 4.ª, 5.ª, e 8.ª? *Resp.* A razão Theorica he, porque as Especies, tendo nos extremos, ou processo a pronúncia *mí*, *fá*, ou *fá*, *mí*, assim Diatonico, como Chromatico, não tem os seus extremos perfeitos, e Consonantes, segundo a quantidade que cada hum Intervallo de Consonancia deve ter na sua justa, e verdadeira Proporção; pois como todas as cousas appetecem o seu similhante, assim tambem hum *fá* quer outro *fá*, e hum *mí* deseja outro *mí* para formar Perfeita a 4.ª, a 5.ª, e a 8.ª

Perg. IV. Por que sendo a 8.ª Especie Simples na Theorica, entendem os senhores meramente Praticos que ella he Composta? *Resp.* He porque ignorão a mesma Theorica. Não ha que admirar da verdade, pois a 8.ª não he Especie Composta certamente, o que se prova desta sorte. A 2.ª, 3.ª, 4.ª, &c. produzem as suas Compostas similhantes:

tes: o Unisono não he Intervallo, nem Especie: logo não póde nascer delle, ou procrear a 8.ª, que he Especie, e Intervallo Consonante. Zarlino põe-na entre as Simples: Boecio diz que he primeira Consonancia: sendo ella primeira Consonancia, não póde ser Intervallo Composto, pois todo o Composto he sempre depois da parte de que se compõe. Se a 8.ª, como assevera Boecio, (a) he primeira Consonancia, he tambem todo o outro Intervallo depois della. A 8.ª he Especie Simples, porque tem a sua fórma radical verdadeira na Proporção Dupla de $\frac{2}{1}$, que he a primeira de maior desigualdade do Genero Multiplex. Alguns Theoricos chamão-lhe Equisonancia, ou Unisonancia, e de qualquer sorte que seja, ella não he composta: no que me conformo com os Authores citados supra. Esta he a verdade; porém em quanto á Pratica, chame-lhe Composta se quizerem, pois alguns Professores Modernos tratão esta, e a outras materias, não pelo que são, mas talvez pelo que lhes parece, pro-

(a) Boet. Lib. 1. Cap. 7.

porque ignorão a corruptela que ha na Pratica em muitas coufas ácerca da verdadeira Theorica.

Perg. V. Por que o Unifono, ainda que fe põe entre as Confonantes, elle, fó per fi, não he Confonancia, nem Efpecie? *Refp.* He porque não póde haver Efpecie, onde não ha Confonancia; e affim como na Arithmetica a Unidade não he numero, tambem na Mufica o Unifono não he Confonancia, ou Efpecie, pois não contém Intervallo algum: unicamente he principio, ou origem das Efpecies Confonantes, e Diffonantes, que fobre elle fe formão, ainda que fe ponha na Claffe das Confonantes, e com particularidade entre as Perfeitas, o que fe lhe concede por efpecial privilegio da perfeição da 8.ª, com quem elle róla, e hombreia, em quanto fómente ao Moto nas Compofições, que ha alguma precisão de fer admittido; porém concernente a fer a 8.ª primeira Confonancia, iffo bem fe prova com a efficaz razão, de que ella procede de fi mefmo, como todas as mais Efpecies Simples. Efta materia pe-

de

de huma grande digreſsão; mas remetto-me á Theorica, e vou ſeguindo a que he ſó Pratica corrente.

Perg. VI. Por que ſe concedem, e eſcrevem Immediatas a 5.ª, e a 12.ª na Pratica, e qual he a razão Theorica? *Reſp.* He porque não são duas 5.ᵃˢ, por ſerem de diſtinctas Proporções. A 5.ª, Eſpecie Simples, he Proporção Séſquialtera; e a 12.ª, ſua Compoſta, Proporção Tripla. Eſta he do Genero Multiplex, e a outra do Superparticulares. A Arte ſó prohibe duas 5.ᵃˢ de hum meſmo Genero Immediatas Gradatim, e não de differentes Generos: logo podem-ſe eſcrever na Pratica a 5.ª, e a 12.ª a Quatro Vozes, no caſo de haver algum motivo, que obrigue a valer-ſe dellas.

Perg. VII. Por que tem o Acompanhante de qualquer Inſtrumento de Vozes Regras privativas, com toda a ſujeição a ellas; e o Compoſitor, tendo as meſmas, elle as trata muito á ſua vontade? *Reſp.* A razão he, porque o Acompanhante he Servo, e quem compõe Senhor. He Senhor das Regras; uſa dellas como quer, ſegundo a Arte;

mas o Acompanhante não he assim: elle não tem alli vontade propria, ha de fazer o que o Compositor manda que faça. As Regras, por que hum, e outro se governão, parecem, e de facto são as mesmas; mas dellas usão bem differentemente, em quanto á liberdade do proprio alvedrio; porque hum procede livre, e o outro obrigado. Se o Instrumentista se encaminhar voluntario só pelas Regras Geraes, sem attender ao que mandão as Especies apontadas, ao ouvido, ou á Partitura, que tiver diante dos olhos, cahirá em grandes desordens; porque ainda que hum, e outro participão das mesmas Regras da Harmonia, com tudo, o Compositor, quando quer, póde valer-se dellas de diversos modos fóra do uso Commum, por onde se costuma dirigir o Acompanhante. Hum, e outro hão de ser muito senhores das privativas Regras; mas o Compositor he quem dá Leis, e põe as excepções pelas differentes idéas de que se vale a seu arbitrio, sendo esta a causa de que procede toda a variedade que tem havido, ha, e póde

ha-

haver nesta amplissima Sciencia da Musica.

EXAME XLV.

Sobre a verdadeira Theorica, e Pratica dos Intervallos de todas as Especies Perfeitas, Imperfeitas, e Dissonantes, que servem na Musica, segundo ellas podem ser Maiores, Menores, Superfluas, ou Diminutas.

Perg. I. POr que he preciso o Intervallo em qualquer genero de Musica? *Resp.* Porque sem elle não póde haver differença de Som Grave, ou Agudo; e sem esta diversidade não ha Melodia, nem Harmonia na mesma Musica: logo elle he necessario para se formalizarem as Consonancias, e Dissonancias. O Unisono não he Intervallo: a Coma não he Distancia Cantavel; mas sim o excesso daquella maioria que leva o Semitono Maior ao menor, e pela medida das Comas he que se regúla a inteireza de todos os Intervallos, os quaes formão-se de Tonos, e Semitonos, e estes de certa quantidade das mesmas Comas.

Perg. II. Por que ſe compõe o Semitono Maior de 5. Comas, e o menor de 4.? *Reſp.* Porque 5., e 4., 9, que he a integridade do Tono Séſquioctavo. O Tono he 2.ª Maior: o Semitono Maior, 2.ª menor: e o Semitono menor não he 2.ª, porque não ſahe do meſmo Signo. Da preciſa differença de Tono Maior, ou menor não trata a Pratica; mas na Theorica o Tono menor Séſquinono he de 10 a 9. $\frac{10}{9}$, e o Tono Maior Séſquioctavo, de que ſó fazemos menção, he de 9. a 8. $\frac{9}{8}$: eſte compõe-ſe de 9., e o outro de 8. Comas.

Perg. III. Porque a 2.ª póde ſer Menor, Maior, ou Superflua? *Reſp.* Pela ſua meſma deſigualdade; porque a Menor he de hum Semitono Maior: a Maior de hum Tono: e a Superflua de hum Intervallo extraordinario de 13 Comas: eſta 2.ª tem menos huma Coma ſó, do que a 3.ª menor. A 2.ª Menor he v. g. de B. a C.: a 2.ª Maior de C. a D.: e a 2.ª Superflua de F. Natural a G. ※. O Semitono menor he a alteração de 4. Comas, que faz o ※ a hum proprio Signo,

gno, como v.g. a diſtancia que vai de C. Natural ao meſmo C. ※.

Perg. IV. Por que a 3.ª admitte ſer Maior, Menor, Diminuta, ou Superflua? *Reſp.* Porque a Maior he de dous Tonos: a Menor de hum Tono, e Semitono Maior: a Diminuta de dous Semitonos Maiores: eſta 3.ª tem mais huma Coma ſó do que a 2.ª Maior: e a 3.ª Superflua he compoſta de hum Tono, e do Intervallo extraordinario de 13. Comas. A 3.ª Maior he v.g. de G. a B.: a 3.ª Menor de D. a F.: a 3.ª Diminuta de G. ※ a B. b.: e a 3.ª Superflua de E. b. a G. ※. A 3.ª Diminuta nunca he com o Baixo, ſó ſe encontra entre as Partes particulares.

Perg. V. Por que a 4.ª póde ſer Diminuta, Perfeita, ou Superflua? *Reſp.* Porque a Diminuta he de hum Tono entre dous Semitonos Maiores: a Perfeita de dous Tonos, e hum Semitono Maior: eſte póde ter ſómente tres diverſas ſituações. A Superflua he de tres Tonos: eſta 4.ª de Tritono tem menos huma Coma ſó, do que a 5.ª Falſa. A 4.ª Diminuta he v.g. de C. ※ a F. Natu-

ral: a 4.ª Perfeita de C. Natural a F.: a 4.ª Superflua de C. a F. ※.

Perg. VI. Por que he tambem a 5.ª, Diminuta, Perfeita, ou Superflua? *Resp.* Porque a Diminuta contém dous Tonos, e dous Semitonos Maiores: a Perfeita tres Tonos, e hum Semitono Maior: a Superflua dous Tonos, hum Semitono Maior, e outro Intervallo de 13. Comas; ou quatro Tonos, suppondo ※ em F.: differe da 5.ª Perfeita em ter mais hum Semitono menor pela parte superior: a dita 5.ª Superflua tem menos huma Coma só do que a 6.ª menor: A 5.ª Diminuta he v. g. de F. ※ a C. Natural: a 5.ª Perfeita de C. a G.: a 5.ª Superflua de C. a G. ※.

Perg. VII. Por que a 6.ª admitte ser Menor, Maior, Superflua, ou Diminuta? *Resp.* Porque a Menor inclue tres Tonos, e dous Semitonos Maiores: a Maior quatro Tonos, e hum Semitono Maior: a Superflua tres Tonos, hum Semitono Maior, e mais o Intervallo de 13. Comas, ou considerando ※ em F. sinco Tonos: esta 6.ª Superflua tem mais do que a Maior hum Semitono me-

menor, e menos huma Coma sómente do que a 7.ª menor: a 6.ª Diminuta he composta de tres Semitonos Maiores entremeados de dous Tonos. A 6.ª Menor he v. g. de A. a F.: a 6.ª Maior de C. a A.: a 6.ª Superflua de B. b. a G. ✻: a 6.ª Diminuta de G. ✻ a E. b.

Perg. VIII. Por que a 7.ª póde ser Maior, Menor, ou Diminuta? *Resp.* Porque a Maior contém sinco Tonos, e hum Semitono Maior: a Menor quatro Tonos, e dous Semitonos Maiores: a Diminuta tres Tonos, e tres Semitonos Maiores: esta 7.ª Diminuta tem mais huma Coma só do que a 6.ª Maior, e menos quatro Comas do que a 7.ª Menor. A 7.ª Maior he v. g. de C. a B.: a 7.ª Menor de C. a B. b.: a 7.ª Diminuta de C. ✻ a B. b.

Perg. IX. Por que a 8.ª admitte ser tambem considerada só de tres modos, isto he, Perfeita, Superflua, ou Diminuta? *Resp.* Porque a Perfeita he de sinco Tonos, e dous Semitonos Maiores: a Superflua, e a Diminuta rarissima vez se encontra na Musica; mas não se contão na Harmonia: a Superflua tem mais

hum

hum Semitono menor pela parte ſuperior, e a Diminuta hum Semitono menos pela parte inferior do que a 8.ª Perfeita. A 8.ª Perfeita he de C. a C.: a 8.ª Superflua de C. Natural a C. ✻: a 8.ª Diminuta de C. ✻ a C. Natural.

Perg. X. Por que a 9.ª ſe attende Menor, Maior, ou Superflua? *Reſp.* Porque a Menor forma-ſe de ſinco Tonos, e tres Semitonos: a Maior he de ſeis Tonos, e dous Semitonos: a Superflua contém ſeis Tonos, e tres Semitonos, que são na Pratica ſinco Tonos, dous Semitonos Maiores, e o Intervallo extraordinario de 13. Comas. A 9.ª Menor he de C. a D. b.: a 9.ª Maior de C. a D. Natural: a 9.ª Superflua de C. a D. ✻.

Perg. XI. Por que não ha 2.ª Diminuta, nem póde haver 7.ª Superflua? *Reſp.* He porque não ſe podem dar eſtas Eſpecies dentro daquelles Signos, que as devem repreſentar, pois ſahindo delles, já não ſe avalião por 7.ª Superflua, nem 2.ª Diminuta.

Perg. XII. Por que não podem ſer abſolutamente todas as Eſpecies Maiores,

res, Menores, Superfluas, ou Diminutas? *Resp.* He pela mesma causa; porque a que for Maior, ou Superflua, Menor, ou Diminuta, não deve sahir do mesmo Signo, para formar propriamente qualquer das Especies ditas: pelo que a 2.ª, ou 9.ª só admitte ser Menor, Maior, ou Superflua, mas não Diminuta: a 7.ª ha de ser Maior, Menor, ou Diminuta, e não Superflua: a 3.ª, e a 6.ª podem ser geralmente Maiores, Menores, Superfluas, ou Diminutas. As Perfeitas, deixando de o ser, passão a Diminutas, ou Superfluas: ellas nunca devem chamar-se Maiores, ou Menores, como as Imperfeitas, ou Falsas.

EXAME XLVI.

Concernente á mesma precedente materia.

Perg. I. POr que não deve dizer-se na Pratica que a 2.ª Superflua se compõe de hum Tono, e hum Semitono menor? *Resp.* Porque he fazer menção de dous Movimentos, quando

a dita 2.ª he feita n'um ſó ; mas ella contém hum Intervallo maior que o de 2.ª Maior, e por iſſo he Superflua.

Perg. II. Por que tambem não ha de inſinuar-ſe que a 3.ª Superflua contém dous Tonos, e hum Semitono menor? *Reſp.* Pela meſma razão da 2.ª Superflua; porque para ſe explicar na Pratica a dita 3.ª, deve-ſe dizer que he formada de hum Tono, e de outro Intervallo extraordinario de 13. Comas; pois ainda que ſe faça de Salto, não ſe conſidera nella mais, do que os dous Intervallos de que deve conſtar como 3.ª praticamente, por ſer aſſim Incompoſta n'um ſó Movimento.

Perg. III. Por que não ſe póde uſar da 3.ª Diminuta com o Baixo? *Reſp.* Porque he inſoffrivel ao ouvido; e ainda que parece 3.ª, ella não he Harmonica, porque ſe fórma de dous Semitonos Maiores, que são dez Comas, tendo mais huma do que o Tono Maior Séſquioctavo, que he de nove; porém encontra-ſe no Intervallo que faz a 6.ª Superflua com a 8.ª entre as Partes particulares.

Pèrg.

Perg. IV. Por que a 7.ª Diminuta não he tão Dissonante, como a 7.ª Maior, ou menor? *Resp.* He porque está mais chegada á Consonancia da 6.ª, do que as outras 7.as: ella tem menos quatro Comas do que a 7.ª menor, e mais huma sómente do que a 6.ª Maior; e como está mais perto da Consonante, que da Dissonante, essa he a causa, por que a 7.ª Diminuta he menos Dissonante do que a 7.ª Maior, ou menor: e até mesmo a cabal razão, por que a 7.ª menor, e a Diminuta são as que mais vezes se ouvem de chofre na Harmonia.

Perg. V. Por que a 7.ª entre todas as Dissonantes he a mais frequentada? *Resp.* Porque he de tres qualidades, e serve de outros tantos modos de Especies na Composição; como assim: 7.ª Maior: 7.ª Menor; e 7.ª Diminuta. Ellas todas em Ligadura não tem alguma differença para o seu uso. A que he propriamente 7.ª Maior he aquella, que para chegar á 8.ª lhe falta só hum Semitono Maior: a que he 7.ª Menor, falta-lhe hum Tono: e a que he 7.ª Diminuta, falta-lhe hum Tono, e Semitono

pa-

para tambem chegar á dita 8.ª Ellas todas ou são Naturaes, como v. g. a 7.ª Maior que ha de F. a E.; e nesta vê-se o Semitono Maior que vai para o F. Immediato: ou são Accidentaes, como v. g. de G. a F. ※; e daqui o Semitono ao G. superior, &c. Nos Tons de bb. ha as 7.as Maiores, v. g. de B. b. a A.; e daqui se vê o Semitono Maior ao B. b. Immediato, &c. As 7.as Menores Naturaes são v. g. de G. a F.; e daqui ha o Tono que vai para o G. superior, &c. As 7.as Menores Accidentaes são v. g. de F. a E. b.; e daqui ha o Tono que vai para o F. Immediato, &c. As 7.as Diminutas são v. g. de G. ※ a F. Natural; e daqui ha o Tono, e Semitono para o G. ※ Immediato, &c. Todas estas qualidades de Especies se denominão 7.as, por serem compostas de sete Cordas de hum a outro extremo. No que se entende o dito Semitono Maior, o Tono, o Tono, e Semitono no Intervallo que ha para o Signo superior Immediato.

Perg. VI. Por que de ordinario tem as Especies Maiores, ou Superfluas o seu Transito subindo, e as Menores, ou Di-

Diminutas defcendo, e como iſto ſe entende? *Reſp.* He porque as Maiores eſtão appetecendo no ouvido o ſubir, como a 3.ª Maior para a 8.ª: a 4.ª de Tritono para a 6.ª: a 6.ª Maior, ou Superflua; e a 7.ª Maior para a meſma 8.ª As Menores, ou Diminutas tambem deſejão deſcer, como a 3.ª menor para o Uniſono, ou 8.ª: a 4.ª Diminuta para a 3.ª: a 5.ª Falſa para a 3.ª: a 6.ª menor pare a 5.ª: e a 7.ª menor, ou Diminuta para a 6.ª, ou para a 5.ª Perfeita. As Eſpecies que podem ſer Maiores, ou Menores são a 2.ª, 3.ª, 6.ª, 7.ª, e 9.ª As que tem poſſibilidade de ſerem Diminutas, a 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, e 7.ª E as que ſe podem fazer Superfluas, a 2.ª; 3.ª, 4.ª, 5.ª, e 6.ª Note-ſe, a 4.ª, e a 5.ª Perfeitas não podem ſer Menores, nem Maiores, mas ſim Superfluas, ou Diminutas. A 2.ª não póde ſer Diminuta, nem a 7.ª Superflua.

Perg. VII. Por que ſe convertem as Eſpecies Maiores em Menores, ou Diminutas; ou tambem de Menores em Maiores, ou Superfluas? *Reſp.* Para a preciſa variedade das Modulações, o

que

que ſe faz aſſignando Repentino algum dos Accidentes ※, b., ou ♮ adequadamente para eſte fim, ſegundo convem a qualquer Modulação.

Perg. VIII. Por que ſe dizem Eſpecies Superfluas, ou Diminutas? *Reſp.* He porque as Eſpecies Superfluas a reſpeito das Maiores, ſão creſcidas na parte ſuperior da Harmonia de hum Semitono menor com ♮, ou ※, conforme o pede a Circulação do Tom: e as Diminutas, alteradas pela parte inferior na Corda do Uniſono de hum Semitono menor com ※, b., ou ♮, ſegundo o Tom.

Perg. IX. Por que ſe mudão as Eſpecies Maiores em Menores, ou Diminutas, aſſignando-ſe b. na parte ſuperior, ou ※ na inferior? *Reſp.* He porque ſe diminue hum Semitono menor na parte ſuperior com o b., ou ſe altera a parte inferior com o ※; e aſſim diminue-ſe a Eſpecie, paſſando de Maior a Menor, e de Menor a Diminuta.

Perg. X. Por que paſsão as Eſpecies Menores a ſer Maiores, ou Superfluas,

fluas, pondo ✻ na parte ſuperior, ou b. na parte inferior? *Reſp.* He porque ſe accreſcenta hum Semitono menor pela parte ſuperior com o ✻, ou ſe abate hum Semitono menor na parte inferior com o b., e aſſim augmenta-ſe a Eſpecie, paſſando de Menor a Maior, e de Maior a Superflua.

Perg. XI. Por que regulamos na Pratica as Eſpecies Superfluas, ou Diminutas com generalidade para o ſeu uſo, como as Maiores, ou Menores, quer ſejão da Claſſe das Imperfeitas, ou das Diſſonantes? *Reſp.* He porque ellas de qualquer ſorte ſempre ſe contemplão Diſſonantes, ou Imperfeitas: não aſſim as que ſe appellidão Perfeitas, que ſendo Superfluas, ou Diminutas, hão de ſer tratadas como Falſas.

EX-

EXAME XLVII.

De alguns Termos, Vocabulos, e Synonimos privativos da Musica conformes ao uso Moderno, e Antigo, com os quaes ainda hoje se entende a mesma Musica.

Perg. I. POr que alguns Professores, menos applicados, abrindo os Livros, que tratão da Musica Theorica, e Pratica, elles pouco, ou nada entendem do que está escrito? *Resp.* He pela falta de lição que ha dos mesmos Livros. A Musica, tanto Moderna, como Antiga, sempre se explica pelos seus Termos privativos geralmente em todas as Nações: a falta da verdadeira intelligencia delles, e dos Synonimos, que valem o mesmo, he causa desse lamentavel embaraço que tanto impede a percepção do que se acha escrito desta nobilissima Sciencia.

Perg. II. Por que não tem dado algum soccorro a esta precisão os Escritores Modernos? *Resp.* Talvez seja por conhecerem o muito desprezo que fa-

fazem da ſua meſma precisão os que ignorão mais: no que ſe vê tratarem com tanta impropriedade qualquer materia da Muſica, que padece confusão, e não menos ſe laſtima o intelligente, compadecido do notavel embaraço com que elles fallão, não entendendo, nem uſando daquelles preciſos Termos, que são proprios da meſma Arte, que exercitão, e dos quaes ſe valem todos os Profeſſores Sabios.

Perg. III. Por que são tão diverſos os Nomes, que nos ſervem de Synonimos a huma propria couſa? *Reſp.* He pela diverſidade dos Eſcritores de differentes Nações, que tratão deſta nobre Sciencia: razão, por que muitas vezes ſe nomeia o meſmo differentemente com diverſos Vocabulos: no que he tão preciſo dar luz clara aos que são neſta materia menos inſtruidos, que me proponho moſtrar-lhes hum breve Catalogo de alguns Termos neceſſarios, que todos devem ſaber, e não ignorar totalmente. Notem-ſe.

Figura, Ponto, ou Nota, dá a entender o meſmo.

Clave, ou Chave, tudo he hum.

Bquadro, B♮quadrado, ou Bê duro, he a propria cousa.

bmol, bê redondo, ou bmolle, entende-se pelo mesmo.

Sustenido, ou Diesis Chromatico, he huma cousa mesma.

Gráo, Intervallo, Distancia, ou Transito, he huma propria cousa.

Salto, ou Sbalzo, he tudo hum.

Gradatim, de Grado, Immediato, ou Consecutivo, denota o mesmo.

Figura expressa, ou Cantavel, não differe no sentido.

Pausa, Figura Obmissa, Tacita, ou Muda, não são differentes cousas.

Pausar, ou assignar Pausa, dá a mesma noção.

Mutanças, Permutações, ou Translações expressas, positivas, e reaes, são Synonimos.

Mutança Tacita, Considerada, Supposta, ou Virtual, explica o mesmo.

Ligadura, Prizão, ou Synalefa, não differe da mesma cousa.

Syncope, Syncopa, ou Contratempo, diz o mesmo.

Cal-

Caldeirão, Nota Coroada, Signal de ſuſpender o Compaſſo, ou Fermáta, não tem diverſo ſignificado.

Letras Gregorianas, Letras da Muſica, ou Signos, toma-ſe pelo meſmo.

Subindo, ou ás direitas, faz o meſmo ſentido.

Deſcendo, ou ás avéſſas, não he diverſa couſa.

Linhas, Lignes, Lineas, ou Riſchias, denota o meſmo.

Eſpaços, ou Claros, tem a meſma applicação.

Vozes, Nomes, ou Syllabas, não são differentes couſas.

Sexquiáltera, quando ſe moſtra com o numero 3., ou 6. por ſima das Notas, explica a meſma Proporção.

Cantoria Natural, ou de ♮, e N., tem a meſma intelligencia.

Fá, e *mí* certo, ou ſempre *mí*, e *fá*, tudo he hum.

Cantoria Natural, ou Diatonica, explica o meſmo.

Tom Natural, ou Diatonico, he huma couſa meſma.

Cantorias Accidentaes, ou Chromaticas, he a mesma cousa.

Tons de ✻✻, ou do Genero Chromatico duro, explica o mesmo.

Tons de bb., ou do Genero Chromatico molle, dá a mesma intelligencia.

Afinar, ou Entoar, diz o mesmo.

Desafinar, ou Desentoar, não differe no sentido.

Ler, ou Rezar os Nomes da Solfa, toma-se pelo mesmo.

Subir, ou Elevar a Voz, tudo he hum.

Descer, ou Deprimir a Voz, explica o mesmo.

Nome, que não he Confinante, Nome Extraordinario, ou Mutança Extraordinaria, dá a entender a mesma cousa.

Menon, ou b. Accidental, entende-se pelo mesmo.

Accidencias, ou Escarceejos ácerca do ✻, ou ♮ repentino em *dó*, *sól*, ou *ré*, faz o mesmo sentido.

Solfejar, ou Cantar a Solfa, declara o mesmo.

Vocalejar, ou Entoar os Intervallos

da

da Muſica pelas Vogaes á , é , ó , ſem pronunciar os Nomes , he tudo hum.

Vozes Accidentaes , Divisão de Tonos , Accidencias , ou Conjunctas , he o meſmo.

Paſſagem Veloz , ou Voláta , toma-ſe pelo meſmo.

Trillo , Trinado , Granido , ou Trinar , não deixão de ſer Synonimos.

Apojo , ou Apoggio , Apoggiatura , ou Apojatura , tem a propria intelligencia.

Canto de Eſtante , ou de Faſtiçol , declara o meſmo.

Clauſula , ou Cadencia , dá a entender a meſma couſa.

Riſca , que divide os Compaſſos , ou Pauſa diviſiva , ſignifica o meſmo.

Prizão da Partitura , Laço , ou Colchete , tudo he hum.

Pauſas Geraes , ou Sinal de acabar à Obra , não he diverſa couſa.

Alſeguo , ou Sinal de diverſas repetições , he a meſma couſa.

Cantoria , ou Cantilena , diz o meſmo.

Valor , ou Valia , tem-ſe pela meſma couſa.

Eſ-

Esperar, ou Contar Compassos, tem a propria intelligencia.

Fermo, Sustentado, ou Tenute, explica o mesmo.

Capricho, Perludio, Fantazia, ou Cadencia Láta ad libitum, dá a mesma noção.

Florear, Diminuir, Revestir, ou Glozar, não varea no sentido.

Tanger, ou Tocar, declara o mesmo.

Tempo Binario, Tempo Partido, ou de Capella, diz a mesma cousa.

Compasso Quaternario, ou Ordinario, he huma cousa mesma.

Tempo Duodupla, ou Duodena, quer dizer o mesmo.

Tempo, ou Compasso, tomão os Praticos pelo mesmo.

Fazer o Compasso, lançar o Compasso, ou bater o Compasso, não faz diverso entendimento.

Suster o pezo do Tempo, conservar o Tempo, ou segurar o Tempo, faz o mesmo sentido.

Atravessar, ou errar o Compasso, explica o mesmo.

Canto, Suprano, Cantus, Tiple, Supe-

perius, Voz Aguda, ou Discantus, tudo he hum na Pratica.

Alto, Altus, Voz acuta, ou contra Tenor acutus, he a mesma Parte do Contralto.

Tenor, Tenore, ou Voz principalis, tem-se pelo mesmo.

Baixo, Contratenor gravis, ou Baritono, entendem alguns pelo mesmo; mas Baritono propriamente, he huma quinta Parte entre o Tenor, e o Baixo, e esta he a sua verdadeira intelligencia.

Voz do Cheio, Repiano, ou Parte, que não canta a Solo, diz o mesmo.

Parte de Concerto, ou que diz os Solos, he a mesma cousa.

Cantoria a duas Vozes, Cantar em Consonancia, Cantar Symphone, ou Symphonizar, he o mesmo que cantar a Duo.

A Tres, Trio, Tercio, ou Terceto, dá a entender o mesmo.

Quartetto, ou só quatro Vozes em Concerto, he o mesmo.

Violon, Rabecão pequeno, ou Violoncello, são Synonimos.

Fi-

Figolon, Rabecão grande, Contrebaſſo ou Contrabaixo, não he diverſa couſa.

Violino, ou Rabeca, tudo he hum.

Violeta, ou Viola, he o meſmo.

Cravo, Clavicordio, Cembalo, Claveſin, he o meſmo Inſtrumento.

Trompa, Trombe, ou Córno di caccia, he o meſmo.

Clarim, Trombe-lungha, ou Trompeta, não he differente couſa.

Tranſportar, ou Tranſmutar, dá a meſma noção.

Muſica Harmonica Inſtrumental, Muſica Compaſſada, Muſica Metrica, Muſica Rythmica, Muſica Multiforme, ou Canto Menſural, Canto Figurado, Canto Variavel, e Canto de Orgão, tudo ſe entende praticamente pelo meſmo.

Muſica Luctuoſa, Triſte, ou Patetica, diz a meſma couſa.

Muſica Alegre, Juvial, ou Brilhante, explica o meſmo.

Contraponto, Contraſonido, Contravoz, nota Contranota, ou principios da Compoſição, entende-ſe pelo meſmo.

Compoſição, ou Compoſtura, não he diverſa couſa.

Con-

Contraponto Solto, Igual, ou Simples, tem o proprio entendimento.

Contraponto Diminuido, Composto; ou de Concerto, não differe do mesmo.

Primeira parte da Ligadura, Prevenir, ou Preparar, vale a mesma cousa.

Segunda parte da Ligadura, Ligar, ou Padecer, explica o mesmo.

Terceira parte da Ligadura, Desempenho, Sahida, Desculpa, Desligar; Resolver, ou Resolução, faz o mesmo sentido.

Passo, Motivo, Intento, ou Thema, são Synonimos.

Remêdo, ou Imitação, entende-se pelo mesmo.

Mestre de Capella, Componedor, Compositor, ou Sitrapheo, vale o mesmo.

Melopeo, ou Musico Perfeito, diz a mesma cousa.

Contrapontista, ou Contrapontante, dá a mesma noção.

Grade, ou Partitura, tem o mesmo significado.

Discipulo, Estudante, ou Escolar, faz hum proprio sentido.

Tras-

Trasladar, ou Copiar, diz o mesmo.

Cópia, ou Traslado, he huma propria cousa.

Original, ou primeira Partitura, he huma cousa mesma.

Copista, ou Copiador, significa o mesmo.

EXAME XLVIII.

Que segue o proprio assumpto ácerca dos Antigos, sobre os mesmos differentes Termos, Vocabulos, e Synonimos.

Perg. I. POr que ainda se praticão os muitos Termos proprios Antigos com que a Musica se explica? *Resp.* He porque ella vai conservando sempre todos aquelles vocabulos, que comprehendem geralmente esta discritissima Sciencia, assim os que são Activos, como Inspectivos. Notem-se.

Tempo Perfeito, Circulo Completo, ou Circulo Inteiro, não he diversa cousa.

Tempo Imperfeito, Semicirculo, Compasso menor, Compassete, Compas-

paſſinho, Compaſſo á Semibreve, ou Compaſſo Commum, he o meſmo, e ſe lança de duas partes como Binario.

Tempo Imperfeito de permeio, Semicirculo Virgular, ou Compaſſo Largo, he o meſmo: elle tem o pezo do noſſo Quaternario, mas faz-ſe de duas partes ſómente.

Tempo, Compaſſo, Veſtigio Indicial, explica o meſmo.

Batere, baixar a mão, Contractio, Theſis, ou Siſtole, diz o meſmo, e he das duas partes do Compaſſo Binario, a que dá na parte inferior.

Alçar, Elevatio, Arſis, ou Diaſtole, diz o meſmo, e he o levantar da mão á parte do ar, ou ſuperior.

Compaſſo, Miſura, Batuta, Pauſo, Tempo, ou Tempo Sonoro, diz o meſmo.

Movimentos, ou Repercuções, he a meſma couſa.

Pertencentes, ou Expectantes, dá a meſma noção.

Som, ou Sonido, explica o meſmo.

Uniſono, ou União de dous Sons iguaes

iguaes no proprio tom, confirma o mesmo.

Univoque, ou Compostas da 8.ª, enserra o mesmo sentido.

Symphonia, ou Consonancia, tem o proprio significado.

Consonancias, ou Consonantes, não he differente cousa.

Dissonancias, ou Dissonantes, diz o mesmo.

Dissonante, ou Falsa, dá a mesma noção.

Homogeneos, ou Similhantes, dá a mesma intelligencia.

Cantar pelo Unisono, ou Proschorda, he a mesma cousa.

Cantar a duas Vozes em Consonancia, ou Symphonizar, he o mesmo; mas Tocar dous Instrumentos em Unisonos, chama-se Sympathiar.

Unisono, Unisonus, Consonancia Æqua, Proschorda, ou Phtongo, he huma cousa mesma; e isto he quando duas, ou mais Vozes cantão o mesmo, ou os Instrumentos tocão Unisonalmente.

Ponto, ou Tono Menor, Tono Perfei-

feito, Tono Séſquinono, ou 2.ª Maior; são Synonimos.

Ponto, ou Tono Maior, Tono Perfeitiſſimo, Tono Séſquioctavo, ou 2.ª maxima, he a meſma Diſtancia.

Meio Ponto Maior, Hemitonio Maior, Semitono Maior, Dieſis Diatonico, Semitono Cantavel, Apotome, 2.ª menor, maior parte do Tono, ou Semitono Antigo, quer dizer o meſmo, e he a Diſtancia de 5. Comas de *mí* a *fá*, v. g. de B. para C.

Meio Ponto menor, Hemitonio menor, Semitono menor, Semitono incantavel, lima, 2.ª minima, menor parte do Tono, Semitono Chromatico, Semitono Moderno, tudo são Synonimos, e he o Intervallo de 4. Comas, v. g. do *fá* Natural de F. ao *fá* ✻ do meſmo Signo.

3.ª Menor, Semiditono, Trihemitonio menor, Conſonancia Sexquiquinta, ou 3.ª Chromatica, diz o meſmo, e he a 3.ª Compoſta de Tono, e Semitono.

3.ª Maior, Ditono, Trihemitonio Maior, Conſonancia Séſquiquarta, ou

3.ª

3.ª Enharmonica, diz a mesma cousa, e he a 3.ª composta de dous Tonos.

Tritonus, Tritono, Semidiathessaron, 4.ª de tres Tonos, 4.ª Superflua, ou 4.ª Dissonante, he o mesmo.

4.ª Perfeita, Diathessaron, Tetrachordo, Sésquitercia, numero Epitrito, minima Consonancia, primeira Symphonia, ou primeira Harmonia, he o mesmo.

5.ª Superflua, Tetratonon, ou 5.ª Excessiva, he o mesmo.

5.ª Falsa, Diminuta, Dissonante, Semidiapente, ou Syndiapente, he o mesmo intervallo.

5.ª Perfeita, Diapente, Sésquiáltera, Pentachordo, ou numero Hemiolio, diz o mesmo: advertindo, que encontrando-se escrito Epi-Diapente, se ha de entender 5.ª assima, e Sub-Diapente, 5.ª abaixo. O mesmo se deve observar ácerca de todas as mais cordas, quando forem compostas com Epi, ou Sub; o que muitas vezes se encontra na Musica de Estante, e concernente aos Canones, ou Fugas dos Antigos.

6.ª Maior, Exachordo, ou Tono Cum-Diapente, diz a mesma cousa: tambem se

ſe encontra Semitono Cum-Diapente, que he a 6.ª Menor.

7.ª Maior, Eptachordo, ou Ditonus Cum-Diapente, he o meſmo: tambem ſe achará Semiditonus Cum-Diapente, que he a 7.ª menor.

8.ª, Diapaſon, Diatheſſaron Cum-Diapente, ou ás avéſſas, Diapente Cum-Diatheſſaron, numero Duplo, Dupla, Æquiſonancia, Uniſonancia, Prima Conſonancia, Tertia Symphonia, Gaza, Mater conſonantiarum, ou Regina conſonantiarum, he a meſma couſa.

Dozena, Diapaſon Cum-Diapente, Tripla, ou numero Triplo, he o meſmo.

Quinzena, Quadrupla, ou numero Quadruplo, Biſdiapaſon, ou Diſdiapaſon, Conſtitucio maxima, ou Syſtema maximo, he o meſmo.

Tons, Tropos, Modos, Harmonias, Syſtemas, e Conſtituições inteiras, tudo he huma couſa.

Divisão de Tonos, Accidencias, ou Conjunctas, he o meſmo.

Tacet, ſilet, obmutuit, requieſcit, dormit, ægrotat, in lacum, cecidit, pauſat, uſquè in finem, abſcondit ſe, mortuus

eſt;

eſt: ou n'outras fórmas, que declarem o meſmo, são humas Rubrícas, que ſe eſcrevem na Parte que deixa de Cantar algum Verſo por ſer a menos Vozes, do que he a mais Compoſição. Todas eſtas Rubrícas ſe encontrão n'algumas Obras Antigas, e ainda meſmo podemſe eſcrever nas Modernas.

Emmele, Noecmele, boa Sonoridade, ou Conſonancia, he o meſmo.

Ecmele, Noemmele, Falſa triſte Sonoridade, ou Diſſonancia, que não entra nos Intervallos Diatonicos, como he o Dieſis Enharmonico, não differe da meſma couſa.

A'cerca das Conſonantes, e Diſſonantes denominavão os Filarmonicos Antigos as Eſpecies deſta ſorte: ao Uniſono, Uniſones: á Conſonancia Perfeita da 8.ª, Equiſones: ás da 4.ª e 5.ª Juſtas, Conſones: ás Imperfeitas, Emmelas: e ás Diſſonantes, Ecmelas, Exmelas, ou Diſones.

Os Muſicos Francezes chamão á 1.ª do Tom, Tonica: á 3.ª, Mediante, e á 5., Dominante.

Em fim, não ſerá de pouca utilidade

ao

ao diligente, e applicado Professor, que se der á verdadeira intelligencia dos Livros, a erudição destas noticias, porque com ellas entenderá melhor os Authores Classicos.

Em conclusão: Por que he geralmente este Exame Instructivo de huma conhecida utilidade, assim para os Examinados, como até mesmo para alguns Examinantes? *Resp.* He porque elle póde servir para todos de grande soccorro ácerca do mais interessante sobre a Musica Multiforme, Metrica, e Rythmica.

F I M.

INDICE

Das materias interessantes, e mais assumptos que contém este Exame Instructivo da Musica.

EXAME I.

Ex-

EXA-

EX-

EXA-

ERRATAS.

Além de outros alguns defeitos que ſe vem na aſſignatura incorrecta de huma, ou outra das Eſpecies, 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, &c. em que o a pequeno, com que ſe denotão todas, correo na prença, ou abaixo, ou para ſima da ſua preciſa juſtificação.

Erratas.	*Emendas.*
Pag. 35 na 7. regr.	
ora a outra;	ora a outra,
Pag. 36 na 2. regr.	
ſómente	ſómente,
Pag. 68 Perg. XVII. na 3. regr.	
dizemos que,	dizemos, que
Pag. 94 Perg. IV. na 6. regr.	
a ouvido	ao ouvido
Pag. 98 Perg. XV. na 5. regr.	
e a Voz outra	e a outra Voz
Pag. 108 Perg. IV. na 7. regr.	
Signo;	Signo,
Pag. 158. Perg. X. na 5. regr.	
Movimentos	Movimentos,
Pag. 188 na regr. 9.	
Variar as Vozes	variar as meſmas Vozes
Pag. 227 Perg. XII. na 4. regr.	
aos Accentos	aos Verſos
Pag. 230. na regr. 13.	
ſciente,	ſciente
Pag. 238 Perg. XXII. na 3. regr.	
conſernente	concernente
Pag. 255. na 18 regr.	
Equiſonaacia	Æquiſonancia

